



مجلة النقد الأدبي

فصول

حوار مع تسفيتان تودوروف

تحولات النظرية النقدية المعاصرة

الاتجاه الموضوعي ومشكلة الالتزام

الشعريين التفكيك والهوية

نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر

إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي

المسألة الأجنبية: قراءة عرفانية

نص وقراءتان: شرق النخيل

بين لغة الأمومي والقص التمثيلي

شخصية العدد: محمد غنيمي هلال

العدد ٧٠ / شتاء - ربيع ٢٠٠٧

فصول

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة



ملف العدد
نقد النقد العربي

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية



الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

رئيس التحرير
هدى وصفي

نائب رئيس التحرير
محمد الكردى

مدير التحرير
ماجد مصطفى

المشرف الفنى
أنس الدايب

المكتبات
أمال صلاح

جمع وتنفيذ
أمل على

العدد رقم ٧٠

رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصارى

هيئة المستشارين

سيزا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

قواعد النشر:

- ألا يكون البحث قد سبق نشره.
- يتراوح عدد كلمات البحث من ٨٠٠٠ إلى ١٢٠٠٠ كلمة وتود المجلة الالتزام بذلك.
- يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية ومختصاته وأهله.
- لا ترد البحوث للرجوع إلى المجلة إلى أصحابها. سواء نشرت أو لم تنشر.
- يخضع ترتيب النشر لا اعتبارات هيبية.
- تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسخة من المجلة.

فهرست

- ٧ كلمة أولى..... ناصر الأنصاري
- ٨ افتتاحية..... هدى وصفى
- ١١ ملخصات وتعريفات.....

النص الاستهلالي :

- ٢٠ حوار مع تسفيتان تودوروف..... جيورجي كوسيكوف / ت، أنور محمد إبراهيم
- الدراسات :

- ٣٦ الباطوس، من الخطابة إلى تحليل الخطاب..... حاتم عبيد
- ٦٧ الاتجاه اللغويين ومشكلة الالتزام، إليوت في مراحلها الأخيرة..... عمرو أمين الشريف

الترجمات :

- ٩٨ سياسة فقدان الذاكرة..... تيري إيجلتون / ت، محمد بهنسى
- النقد التلخيصي :

- ١١٢ الشعر بين التفكير والهوية..... عزت جاد
- ١٣٥ أجنحة الخروج، قراءة في رؤيتي مها محمد الفيصل "سفينة وأميرة الظلال" و"توبة وسلي"..... سوسن ناجي
- ١٥٠ الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي..... أمينة يوسف

نص وقراءتان :

- ١٦٤ شرق النخيل، وعن الكتابة ولغة الأموس..... أحمد فرشوخ
- ١٩١ القصص التمثيلي ومستوياته الدلالية قراءة في رواية بهاء مظهر "شرق النخيل"..... سيد محمد قطب

المقدمة :

دراسات ،

- ٢٠٢ قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية..... صبرى حافظ
- ٢٢٣ تحولات النظرية النقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة اللغاهيم..... عبد الفتى بارة
- ٢٣٧ نقد النظريات اللغوية المعاصرة..... أحمد صديق الواحي
- ٢٥٧ المسألة الأجنبية ، (قراءة عرفانية)..... محمد الصالح البوعمراني

٢٧١ نقد النقد وتطور النقد العربي المعاصر (من أجل وعي علمي بالحدود والشواهد) — إدريس الخضراني
٢٨٦ عرض ثلاث مدونات في نقد النقد مع ثلاث قراءات معاصرة لابن مباحيا وكتابه "عيار الشعر" — أمل التميمي
أفاق،

٣٠٤ إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي — عبد العالي بوطيب
٣١١ يحيى حقى، الكتابات النقدية — محمد الكردي
كتب،

٣١٨ حفريات نقدية، دراسات في نقد النقد العربي المعاصر — تأليف سامي سليمان / عرض: ماجد مصطفى

أما:

٣٢٢ بنية التشظي، "شباك مظلم في بناية جانبية" نموذجاً — سمير درويش

ملاحظات:

٣٣٠ دوريات بريطانية وأمريكية — ماهر شفيق فريد
٣٣٦ دوريات فرنسية — دينا الحسيني
٣٥٢ دوريات عربية — ماجد مصطفى
٣٥٦ أربع رسائل — ماهر شفيق فريد
٣٦٥ المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، البلاغة والدراسات البلاغية — قراءة وعرض: عبد الناصر حسن
كتب،

٣٧١ الترجمة والصراع، وصف سردي — تأليف: منى بيكر / عرض: مصطفى رياض
٣٧٦ بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات — تأليف: أحمد الجوة / عرض: ماجد مصطفى
٣٧٩ فصول - نت — محمود الشبع

مكتبة المسند:

٣٨٤ محمد شتيمى هلال وجهوده في الأدب المقارن والنقد الأدبي — همام عبد اللطيف
٣٩٣ بيليجرافيا — همام عبد اللطيف

في هذا العدد الجديد تطرح مجلة فصول عدداً من المراجعات النقدية المهمة من خلال ملفها الأساسي عن "نقد النقد العربي"، وهو ملف ينتظره القراء والمهتمون بالدراسات النقدية العربية وموقعها من حركة النقد الأدبي ومدارسه في العالم. ولا غرابة في ذلك فمجلة فصول هي مجلة النقد الأدبي الأولى في العالم العربي منذ صدور عددها الأول في أكتوبر ١٩٨٠ على يد الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، وزميله الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل أول رئيس تحرير لمجلة فصول، والذي فقدناه في مطلع الشهر الماضي (فبراير ٢٠٠٧) والذي يمثل غياباً حاسماً فادحة للحياة الأدبية والنقدية في مصر والعالم العربي لأن عز الدين إسماعيل لم يكن مجرد ناقد مجتهد، بل كان - وسيظل - قيمة فكرية نعتز بها، فهو صاحب الإسهامات البارزة والأصيلة في تجديد حركة النقد العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، منذ صدور كتابه "الأدب وفنونه" ودراساته الرائدة عن الاتجاه الحديث في الشعر العربي. وهو الشاعر صاحب الإبداع الشعري المتميز على الرغم من ندرته، فقد توارث فيه شخصية الشاعر مفسحة المجال لشخصية الناقد المؤصل، والأستاذ الجامعي المرموق الذي حفظ قيم أساتذته في كلية الآداب من جامعة القاهرة، طه حسين، وأمين الخولي، وأحمد أمين وغيرهم، ونقلها إلى أجيال الباحثين من مصر والبلاد العربية الذين تخرجوا على يديه وأصبحوا اليوم نقاداً بارزين.

وقد حدثتني الدكتورة هدى وصفي عن عزم مجلة فصول على إصدار ملف خاص عن عز الدين إسماعيل، ليس بدافع الوفاء فقط لأستاذ جليل ومؤسس لمجلة فصول، بل لكل ما كان يمثل من قيمة ولكونه رئيساً لهيئة الكتاب وعرض القاهرة الدولي للكتاب لعدة سنوات من ١٩٨٢ إلى ١٩٨٥. وما زالت مجلة فصول تواصل رسالتها التنويرية الجادة في حقل الدراسات النقدية والثقافية بإسهامات النقاد المصريين والعرب.

وإذا كان العددان السابقان - (٦٨) و (٦٩) - عددين استثنائيين في مسيرة فصول، إذ كان أولهما عدداً تذكاريًا بمناسبة اليوبيل الفضي للمجلة، وكان ثانيهما عدداً خاصاً عن أديبنا الراحل العظيم نجيب محفوظ، فما هي ذي مجلة فصول تعود إلى أبوابها الثابتة التي تضم: "النص الاستهلاكي" وهو حوار مهم مع الناقد البارز تودوروف، و"الدراسات"، و"الترجمات"، و"النقد التطبيقي"، و"الملف" الأساسي الذي يضم عدداً من الدراسات النقدية المهمة عن النظرية النقدية ونقد النقد وتنظير النقد، فنقرأ فيه عن تحولات النظرية النقدية المعاصرة، وإشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي، والمسألة الأجنبية، ونقد النظريات اللغوية. وفي باب "نص وقراءتان" نقرأ دراستين نقديتين لنص روائي مبكر لأديبنا بهاء طاهر، وهو أحد الأصوات البارزة في الرواية العربية في جيل ما بعد نجيب محفوظ. فضلاً عن "المتابعات" للدراسات العربية والإنجليزية والفرنسية، والمؤتمرات العلمية، وعروض الكتب، وأخيراً "شخصية العدد" عن الناقد الراحل محمد غنيمي هلال رائد الأدب المقارن والدراسات المقارنة.

والتحية الواجبة للناقذة الكبيرة الدكتورة هدى وصفي رئيسة التحرير، وهيئة تحرير المجلة، لما يبذلونه من جهد علمي خصب ومثمر، من أجل أن تظل مجلة فصول منارة علمية وأدبية وثقافية، تشبع في مجتمعاتنا العربية قيم العقلانية وحق النقد والاختلاف، والمراجعة والساءلة الدائمة لكل قديم وجديد على السواء، ليظل للفكر العربي حضوره وإسهامه في مسيرة الفكر الإنساني، ليس على مستوى النقد الأدبي وحسب، بل في المجالات الفكرية المختلفة.

يصدر هذا العدد من مجلة فصول بعد رحيل عز الدين إسماعيل أول رئيس تحرير لها والذي كان له الفضل في انطلاقها قوية ، متألفة منذ صدها الأول . وستخصص المجلة ملفاً خاصاً للراحل الكريم في عددها ٧٢ لكي يتسنى لنا الإعداد الجيد له . وربما يقول قائل إننا تأخرنا وكان لا بد من الاحتفاء به أثناء حياته ، ولكننا حاولنا وسألناه مراراً أن يوافق على تخصيص ملف أو شخصية العدد لإنجازاته ، ولكنه أبى ، واليوم لا نستطيع إلا أن نقوم بما كنا نود عمله من قبل . وإذ نتقدم بالعزاء لأسرته ومحبيه فإننا نعرف تماماً أنه ملك لوطنه العربي الكبير الذي افتقده كما افتقدناه .

وقد كررنا ملف هذا العدد لنقد النقد ؛ لأنه لا يزال من الأسئلة التي لم تنل حقتها من الدراسة والتدقيق ، وربما يُنظر إليه بوصفه عملاً أقل أهمية من النقد . وإذا تأملنا خطاب نقد النقد نجد إنجازاته قليلة على الرغم من أنه يتقاطع - على مستوى الهم المنهجي والحس الإشكالي للقراءة - مع خطابات على قدر كبير من التداخل والتراكب ، ويحتاج إلى مراجعة جادة . والقراءات التي نقدمها في هذا الملف تستند إلى منهجية ثرية مدعمة بمناهج قرآنية متعددة ومتنوعة بالإطار الثقافي والتاريخي لكل باحث ، ويتخلق في عمق هذا الملف حوار عميق يحاول أن يستجلي المسكوت عنه في أسئلة التراث والحداثة وتوطئة لمراجعة العديد من المفاهيم والمصطلحات ، وإعادة النظر في علاقاتها بالتاريخ والهوية والخصوصية ، بقصد إنتاج وعي معرفي يستحضر مفردات من داخل الثقافة العربية ؛ لكي يمكننا أن نطلق لاستجلاء جوانب من الأسس التصورية والإجرائية التي سيطرت على الخطابات المستلهمة من القرب في محاولة لتجديدها في ثقافتنا وتخليصها من مدلولاتها التأويلية الواهدة .

إن هذه القراءات في نقد النقد تلامس الأسئلة الحية للثقافة العربية وهمومها الفعلية بوجه عام ، وتعالج النصوص المؤسسة والجديدة ، في محاولة للإحاطة بالمفاهيم القارئة لها والرؤى المنبثقة عنها ، مما يعطي لهذه الأبحاث قيمة علمية فعلية ويسبغ عليها طابع الضرورة أي الإضافة النوعية حقاً . وأهم ما يميز الملف هو رسده للمناحي المائزّة حقاً لتجربة

التحديث الفارزة لعناصرها قياساً إلى ما سبق . وتنطلق هذه المداخلات من بيئة كانت تسعى إلى النهضة وما تزال تنبثق من ثقافة تراجع نفسها ، طارحة أسئلة جديدة ، وباحثة عن هوية متوافقة مع البحث من وراء الأشكال ، والأنواع ، وأساليب السرد ، وبلاغة الشعور ، وبيان الغرض عن محتوى التغير الذي لحق بإبداعنا الأدبي ، والنقدي ، والثقافي .

أما باقي العدد - والذي دائماً ما نجعله قضاء بلا حدود - فإنه يستجيب إلى العديد من الموضوعات التي تخترقه بلا قيود ؛ فمن الدراسات الفلسفية ، إلى الدراسات البلاغية ، ومن الإبداع النسائي في بيئات تسعى حديثاً إلى التحديث ، إلى أطروحات تفكك الثقافة السائدة وتبرز "ترديها" - إن جاز لنا أن نطلق حكم قيمة على أطروحات الفلسفة الراهنة التي تحاول أن تتلمس طريقها بعد تراجع السرديات الكبرى والقوالب الفلسفية التي تسعى إلى امتلاك مفاتيح الراهن - نقول إن العدد يحفل بالكثير من المواد التي تحاول الإجابة على التساؤلات العديدة التي تؤرق الناقد والتي تظل بلا إجابات شافية بالرغم من الجهود التي يبذلها كل من يؤرقه هاجس الحرية بوصفه مكوناً أساسياً للإصلاح، والوسيلة الناجعة للإفلات من شبح الجمود والاستكانة .

١- الخيال العلمي في الأدب العربي

٢- عز الدين إسماعيل : ملف خاص

٣- الدراما الجديدة وما بعدها



التعريفات

تعريفات (1) تعريفات (2) تعريفات (3) تعريفات (4) تعريفات (5) تعريفات (6) تعريفات (7) تعريفات (8) تعريفات (9) تعريفات (10)

أمنة يوسف محمد عبده / أحمد صديق الواحي / أحمد فرشوخ /
إدريس الخضراوي / أمل بنت الخياط التميمي / أنور محمد إبراهيم /
تيري إيجلتون / جيورجي كوسيكوف / حاتم عبيد / سوسن ناجي /
سيد محمد قطب / صبري حافظ / عبد القنى بارة / عزت محمد جاد /
عمرو أمين الشريف / محمد الصالح البوعمراني / محمد بهنسي -

تعريفات (11) تعريفات (12) تعريفات (13) تعريفات (14) تعريفات (15) تعريفات (16) تعريفات (17) تعريفات (18) تعريفات (19) تعريفات (20)

المختصات

مختصات (1) مختصات (2) مختصات (3) مختصات (4) مختصات (5) مختصات (6) مختصات (7) مختصات (8) مختصات (9) مختصات (10)

حوار مع تفسيران تودوروف / الباطوس: من الخطابة إلى تحليل
الخطاب / الاتجاه الموضوعي ومشكلة الالتزام: إليوت في مرحلته
الأخيرة / سياسة فقدان الذاكرة / الشعر بين التفكيك والهوية /
أجدية الخروج: قراءة في روايتي مها محمد الفيصل، «سفينة وأميرة
الظلال»، و«توبة وسلي»، / الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد
الوحي / شرق النخيل، وصي الكتابة ولغة الأمومي / القص التمثيلي
ومستوياته الدلالية قراءة في رواية بهاء مظهر، «شرق النخيل»، / قرن
الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من التقطع إلى
الاستمرارية / تحولات النظرية النقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية
في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم / نقد النظريات اللغوية المعاصرة /
المساءلة الأجنبية (قراءة عرفانية) / نقد النقد وتظهير النقد العربي
المعاصر (من أجل وعي علمي بالحدود والخصائص) / عرض لثلاث
مدونات في نقد النقد مع ثلاث قراءات معاصرة لابن مطاط وكتابه
«عيار الشعر».



• النمى الاستهلال:

حوار مع تسفان تودوروف

جورجى كوسكوف

ت: أنور محمد إبراهيم

في هذا الحوار يتحدث تودوروف عن البنىوية باعتبارها حركة واجهت كل الأيديولوجيات المهمة في الأوساط الثقافية الفرنسية. وأنها اعتمدت بالمادة اللغوية في مجال علم الأدب. لكنها في الوقت نفسه انحلت على ازدواجية، فهي من ناحية شكل من أشكال الوعي الذي يهتم بالدرجة الأولى بالارتباط بين العناصر داخل أي وحدة. ومن ناحية أخرى تعدّ تصوّرًا للإنسان باعتباره لعبة في أيدي قوى وبنيات محددة ليس له عليها أي سلطان. كما يتحدث عن دور مجلة "بويطيقا" (مجلة النظرية الأدبية والتحليل الأدبي) التي أسسها مع جورج جينيت وما زالت تصدر حتى الآن. وعن "النقد الحواري" الذي اقترحه في كتابه "نقد النقد" والمفهوم الحواري الذي بدأ أكثر ليبرالية من مفهوم باخтин، وعلاقته برونان بارت. وأخيرًا عن وضع نظرية الأدب الآن وفي المستقبل.

• الدراسات :

الباطوس:

من الخطابة إلى تحليل الخطاب

حاتم عبيد

تسمى هذه الدراسة إلى الكشف عمّا تنهض به العواطف والاتصالات (الباطوس) من دور في العملية الإقناعية انطلاقًا من الخطابة الأرسطية التي تناولت هذا البعد في باب الحجج الصناعية وخصّته بعناية كبيرة حتى صارت تعرف بخطابة العواطف على خلاف دراسات حديثة ومعاصرة كثيرة حصرت الخطابة في الحجج اللغوية وغشّت الطرف عن انفعالات الجمهور وعواطفهم وعمّا يمكن أن يكون لها من دور في عمليتي الإقناع والتأثير. وقد ترتّب على الرّجّ بالعوطف في منطقة الاضطراب والهذيان شباب جهاز مفاهيمي يمكن النارس من معالجة هذا البعد من الخطاب على نحو يظهر العواطف والقدرة على تحريكها سلاحا ماضيا في التمكين للقضية وإقناع الجمهور بها وهذا ما يسعى المؤلف إلى مجاوزته استنادا إلى دراسات غربية قليلة أصاد أصحابها الاعتبار إلى الباطوس الأرسطي وفق رؤية جديدة بفشلها يتحوّل المفهوم القديم إلى أداة تكشف عن آليات اشتغال الخطاب وطرائق إنتاج المعنى.

الانجاء الموضوعي ومشكلة الالتزام:

إليوت في مراحل الأخيرة

عمرو أمين الشريف

إذا كان الاختلاف بين أورتيغا إي جاست وإليوت يرجع إلى أن أورتيغا إي جاست نزل إلى جانب شوبنهاور. ونزل إليوت إلى جانب هيجل. فإن إليوت يرى أن العقل في علاقة تمام أو التمام مباشر بالعالم بدون أي وسيط وأن اتصال العقل بالعالم يعتمد على الخبرة المباشرة. وهو

يتحدث عن العقل وعن الخبرات التي يأخذها من العالم دون أن يضع بينهما أي وسيط أي أنه يرى العقل في علاقة مباشرة مع العالم. وليس هذا بغريب على البوت بوصفه باحثاً انتقياً فكرة الخبرة المباشرة كموضوع لإطروحته لدرجة الدكتوراه عن الفيلسوف الهيجلي الإنجليزي ف. هـ. برادلي.

• الترجمات:

سياسة فقدان الذاكرة

تيري إيجلتون

ت: محمد بهشمي

فيما يبدو أنه مرثية للعمر الجميل. يقر تيري إيجلتون بأن العصر الذهبي للنظرية الثقافية قد انقضى منذ أمد بعيد. فقد تباعدت المسافة بيننا وبين الرواد العظام لهذه النظرية ولكن إيجلتون لا يني مطرح تفسيره الخاص للتطوّر الثقافي في الحياة والأروقة الأكاديمية البريطانية من منظور تاريخي خالص ويحدد أهم إنجازات النقد الثقافي في اهتمامه بالجنوسة والبعد السياسي للظواهر الثقافية وفي ردّم الهوة بين الدراسات الثقافية ودراسة الثقافة الشعبية وفيما عرف بالدراسات ما بعد الكولونيالية والتي تدرس أثر الاستعمار على المجتمعات التي سبق استعمارها وعلاقتها بالشروع الإمبريالي للرأسمالية العالمية. كما يتطرق إيجلتون لما يعرف باسم حركة مناهضة الرأسمالية المولوية. وفي محاولة لرصد الشهد المرتبك يطرح إيجلتون جملة من التعليقات والملاحظات الثقافية بخصوص الشهد ما بعد الحدائي. والتي وإن كانت لا ترقى لمستوى النظرية بالمعنى المتعارف عليه إلا أنها تظل ملاحظات ثاقبة وعلى قدر كبير من الخلوص.

• النقد التطبيقي:

الشعر بين التفكير والهوية

عزت جاد

عن علاقة النص بمنهج تناوله يبدأ التساؤل ماراً بنظريات ومذاهب الإبداع الأولى. ومن بعدها مداخلات النقد الجديدة، في محاولة لتحديد موقع نظرية التفكيرية من منظومة تطور الفكر النقدي. بوصفها تلك الأخير لحراك هذا الفكر، لتستقر على مبدأ الإرجاء والاختلاف حين يُرجأ المعنى دون حسم أبداً. بينما يبقى الاختلاف الواقع بين اللفظ والفاط اللغة الأخرى هو أقصى ما يمكن إدراكه، وهنا تتجلى فعالية اللغة الفنية بالانكفاء على التأويل. وتأتي مشروعية ميلاد القارئ وممارسته للقراءة التي تركز على مسوغات اعتمادها. ثم تبقى الإجراءات التطبيقية على نماذج ثلاثة تؤكد جميعها اتساق المنهج التفكيرية مع فكرة تسجيل الذات وتحليل الهوية كأصل فلسفي يتنهد عليه الإبداع. ويستطيع من خلاله النقد أن يتحرى خصوصيته الفاعلة والمتفردة.

أبهدية الخروج: قراءة في روايتي مها محمد الفصيل:

"سفينة وأميرة الظلال"، و"توبة وسلي"

سوسن ناجي

تقدم الروايتان نمطا من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا الأدبية المعاصرة، حيث تبدو خروجاً صريحاً على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها، ربما لانتهاجها منهج

القصص المجاني وتحررها من صرامة البناء التقليدي، الأمر الذي يجعل بنية الحكيم تقوم على التوالد والاستمرار، وهو ما يجعلها في وضع تنافس مع ألف ليلة وليلة.

الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي

آمنة يوسف

يلتزم البحث تقنية الرؤية السردية وأنواعها (الخارجية والداخلية خاصة) بالمقاربة البنيوية لقصص رائد القصة اليمنية محمد أحمد عبد الولي. وتفترض الباحثة بدايةً وجود ثلاثة اتجاهات أدبية يمكن تقسيم الرؤى السردية بحسبها إلى: تقليدية وحديثة وجديدة. والرؤية الجديدة تستمد تقنية الراوي فيها من تقنيات التكنولوجيا الحديثة كالكاميرا المتحركة التي يطلق عليها الترانزيتج. وهي الكاميرا التي تعتمد على الصورة المركبة (المنتاج).

• نص وقرائنان:

شرق التخييل: وعي الكتابة ولغة الأمومي

أحمد فرشوخ

يحاول هذا البحث إنجاز قراءة جديدة لرواية بهاء طاهر. انطلاقاً من وعي نقدي مركب بالظاهرة الأدبية عامة، والظاهرة الروائية بشكل خاص. وذلك من جهة الاجتهاد في بناء مقترح متوازن يراعي جمالية النص. ويقدّر غناه المعرفي عبر تحريره من منهجيات ومنظورات تحصر معانيه وتجسد دلالاته. ومن ثم زحزحة مراكز الاهتمام النقدي والانفتاح على العلامات الفنية والوضوئية التي يغفلها النقد أو لا يراها. معتبراً إياها هامشية. أو زخرفاً فارغاً، أو مجرد بقايا ونوافل لا غير. والحال أن التفاصيل والهوامش. والصور الدقيقة والاستعارات الضمنية والأجزاء الصغيرة والمحكيات البسيطة، بإمكانها أن تنسب برامج القراءة. ولأن تحول الرواية بالذات إلى مقولة أجناسية قابلة للكسر، خصوصاً أن الرواية العربية مازالت بحاجة لمزيد من البحث من جهة استخلاص قوتها الفنية والأخلاقية والعرفية بعيداً عن معايير النظرية الروائية الغربية المتمركزة. ضمن هذا السياق إذن. يركز البحث على العناصر الشخصية للنوعي الفني في نص "شرق التخييل" من جهة استفادته من النموذج الروائي الغربي ومقاومته في آن واحد. مما يفتح المجال أمام آفاق قرآنية طباقية تدمج البعد الاستيطاني ضمن المنظومة الثقافية. وهكذا نكون أمام قراءة تحرر الرواية العربية من التحليل الاختزالي الذي ينظر إليها بعيداً عن تكوينها التنافسي المتصل بتطويع الجنس الأدبي الوافد وتلويحه بتقاليد سردية محلية وقومية.

القصص التمثيلي ومستوياته الدلالية

قراءة في رواية بهاء طاهر "شرق التخييل"

سيد محمد قطب

إن رواية بهاء طاهر "شرق التخييل" هي مداخلة إبداعية تطرح موقفاً أيديولوجياً بتقنيات جمالية تمثيلية في محاولة من الذات القاصة لوصول المستفيدين بالتمانيات. ومقاومة النزعة الفردية التي غلبت على العنق السبعيني، ومن هنا المنطلق يكون بهاء طاهر هو صوت الوعي الجمعي للمثقف العربي الستيني الذي يطرح رؤيته من خلال القص التمثيلي. وقد بذل بهاء طاهر جهداً إبداعياً في إثراء التشكيل النصي لكي يكتسب قصة التمثيلي طابعاً خاصاً يتجاوز به القص التمثيلي المعتاد.

لقد اعتمد على التضافر الصوتي والتوازي الحكائي والمزج بين واقع الشخصية الدرامية وأحلامها، ومنح الشخصيات الاعتبارية قدرة على اتخاذ الموقف الأخلاقي. كما أقام بنهات تعملية تقدم الفناء الروائي بوصفه سباقاً من العلامات الدالة على الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات والأحداث، حتى تتماكب البنية النصية وهي تؤدي الوظائف: الجمالية والأيدولوجية في نسج درامي تدعّمه لغة ذات طابع شعري.

• المؤلف :

قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية

أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية

صبري حافظ

يرصد المقال ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقه. إذ يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر. كما يرصد الفجوات التي تشكل مفارقة واضحة تطرح أول تساؤلات مسيرة النقد الحديثة: لماذا أصبحت مسيرة النقد في القرن العشرين بالاستمرارية والثراء، في مقابل التقطع والفجوات في مرحلة طويلة سابقة؟ هل تعود هذه الاستمرارية إلى طبيعة النقلة النوعية في تطور النقد التي حدثت مع بدايات القرن العشرين؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال هي التي تستلزم استعراضاً سريعاً لمسيرة النقد الأدبي عبر العصور. كي نكتشف بعض أسباب هذه المفارقة التي كان من الممكن ألا تحدث - في رأي هذه الدراسة - لولا غياب إسهام عربي مرموق في هذا المجال عن ساحتها.

تحولات النظرية النقدية المعاصرة

مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم

عبد الغني هارة

إنّ الهم الذي لأجله يقوم هذا المشروع. هو الحفر والنش في الأنساق المعرفية والأجهزة المفاهيمية التي تلقى وراء تشكيل المفاهيم والمصطلحات في إطار ما يعرف اليوم بـ "فتوحات العولمة"، أو "كشوفات ما بعد الحداثة"، حيث تمّ الانتقال من المصطلح النقدي إلى الثقافي إلى الاقتصادي (الرقمي/ الإلكتروني)، وبدل الحديث عن العقل البشري أضحي الاهتمام منصباً على العقل الآلي. وانتهى دور الإنسان مزيلاً ليُفسح المجال إلى نظام الوسائط التي تتيج نقل المعطيات والعلامات وإدارة الأعمال والأموال عن بُعد، وفي زمن قياسي. يقاس بسرعة الضوء، أو قل "سرعة الفكر" على حدّ تعبير أحد علماء هذه المعرفة الجديدة (العالم المعولم).

نقد النظريات اللغوية المعاصرة

أحمد صديق الواحي

هذه الدراسة عرض لأهم النظريات اللغوية الغربية المعاصرة، وهي، إضافة إلى المنهج التقليدي: المنهج البنوي، والمنهج التوليدي التحولي، والمنهج الوظيفي-النظامي. وتُجزى الدراسة أهم الانتقادات التي وجهت إلى تلك النظريات، وتعتقد مقارنة بينها في بعض النقاط الأساسية، مثل أصول كل نظرية، ورؤيتها للغة، ونطاق الدراسة اللغوية ومادته، ومدى قابليتها للتطبيق في مجال النقد الأدبي.

تري هذه الدراسة أن نظرية الأجناس الأدبية تشهد اليوم تراجعاً خطيراً بعد أن تعددت التصوص الحديثة على حدود الأجناس التقليدية، واستعصى التصنيف. وأقر البعض بموت الأجناس. لكن هذه الدراسة تدعي البحث في النظام الذي يحكم تطور الأجناس الأدبية والآليات التي تتحرك وفقها تحققاتها التسمية. معتمدة على ما قدمه علم الدلالة العرفاني/ علم دلالة الطراز من مفاهيم وروى، ومستخذة القصة القصيرة أنموذجاً. وتفسر أسباب عجز النظريات التقليدية عن إيجاد حلٍّ للمسألة الأجنبية، بسبب توخيها منهجاً أرسطياً في ضبطها لحدود الأجناس، وبيئت عجز نظام النقولة الأرسطي - المعروف بنظام الشروط الضرورية والكافية - عن تفسير نشوء الأجناس وتطورها والعلاقة بينها. وتقدم هذه الدراسة بديلاً يقوم على فهم طرازيٍّ للمسألة الأجنبية، فالتخبت سبعة مبادئ أساسية قامت عليها نظرية الطراز وقرأت على ضوئها قضية الأجناس الأدبية.

نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر

(من أجل وعي علمي بالحدود والضوابط)

إبراهيم الخشراوي

إن تقديم أجوبة علمية بصدد الالتباسات التي تحف بوجود خطائبي نقد النقد والتنظير، هو ما أنجزه الناقد المغربي محمد الدغمومي في كتابه "نقد النقد وتنظير النقد العربي". والمهمة التي يقصد إل إنجازها تتمثل في الاقتراب من نقد النقد والتنظير النقدي. وتفكيك خطاباتها ومساكناتها في ضوء منجزهما. ولا يمكن بلوغ هذه الغاية إلا من خلال الإجابة عن أسئلة أخرى تتصل بالنقد والدراسة الأدبية ونظرية الأدب وتاريخ النقد. وإذا كان هذا العمل المميز لا يغطي طموحه إلى تشخيص وضعيات موضوعه وبلوغ الفهم العلمي الدقيق بها. بقصد امتلاك الوسائل التي يمكن أن تساعد على تجاوز مواقفها، فإنه لا يقيب عنه الوعي بحجم الصعوبات التي يولدها البحث في موضوع لا يعرف الثبات. ولهذا يقول لنا الدغمومي بأن الكتاب "يبحث في الاختلاف ومسلم به، ويحاول أن يتلمس نظاماً له، ويرسم حدوده وضوابطه الممكنة في مجال النقد الأدبي عموماً. وفي حقل نقد النقد والتنظير النقدي خصوصاً".

عرض لثلاث مدونات في نقد النقد

مع ثلاث قراءات معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"

أمل التميمي

يطرح هذا الكتاب معالجة نقدية لثلاثة كتب أساسية في نقد النقد هي: "سحر الموضوع" و"النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة" لعميد لعمداني. و"النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" لمحمد الفاسر المجهيمي. وفي السياق نفسه يتناول ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"، لكل من: محمد زغلول سلام. وإحسان عباس. وجابر عصفور. في محاولة لاستخلاص رؤية نقدية لأسئلة الوافد واللوروث، بحثاً عن ملامح نظرية نقدية في الثقافة العربية.



حوار مع نسفیتان نوذوروف

جیورجی کوسینکوف / ت، انور محمد ابراهیم



حوار

مع

نفسناك تودوروف (*)

ف



جيورجي كوسكوف : أنور محمد إبراهيم

ولد تسفيتان تودوروف - عالم الأدب ومؤرخ الثقافة والفيلسوف - في بلغاريا عام ١٩٢٩ . وكان والده يعمل أميناً مكتبة صوفيا. تخرج تودوروف في جامعة صوفيا، وبعد أن رحل إلى باريس عام ١٩٦٣ أصبح مشاركاً في سميتار رولان بارت^(١)، وسرعان ما انضم إلى الحركة البنيوية. كانت المستنهادات والنصف الأول من الميعينات بالنسبة لتودوروف هي سخوات الولع "بالدرسة الشكلانية الروسية"^(٢)، وبمشكلات البويطيقا ومناهج الميعيوطيقا ودراسة الأدب. وفي عام ١٩٦٥ ينشر تودوروف - باللغة الفرنسية - مختارات جمعها وترجمها بعنوان "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس" (Théorie de la Littérature, textes des formalistes russes)، ليظهر بعد ذلك "قواعد ديكايريون"^(٣)، Grammaire du Decameron, 1969، "مدخل إلى الأدب العجائبي" (Introduction à la littérature fantastique, 1970)^(٤)، "بويطيقا الشعر" (Poétique de la prose, 1971)، ثم عمله المنهجي "البويطيقا" (Poétique, 1973)، على أنه سرعان ما بدأ اهتمامه ينصب بشدة على الجانب العلمي بعيداً عن الأيديولوجيا، وعلى دراسة القوانين النظرية في اللغة الأدبية. رأى تودوروف أن التمسق التقني للنص ليس سوى أداة تتيح الوصول إلى الغزى الكامل للعمل، فبعداً من النص باعتباره بناء Construction، ينبغي الانتقال إلى الضمون ثم بعد ذلك إلى الحوار بين الذات Subjects مبدعة النص. ويمكننا أن نوجز "الانقلاب" المنهجي لتودوروف، والذي جرت ملاحظته بحلول الميعينات من القرن العشرين في أعمال مثل: "مفهوم الأدب" (La notion de littérature, 1975)^(٥)، "أنواع الخطاب" (Les genres du discours, 1978)، "الرمزية والتأويل" (Symbolisme et interpretation, 1978)، ولعمل الأمر الذي لعب دوراً حاسماً في إعادة التوجه عند تودوروف هو تعرفه على إيداع ميخائيل باختين^(٦) الذي كرس له تودوروف أول عمل يصدر له في فرنسا بعنوان "ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية" (Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique, 1981)، وفي الثمانينيات يصدر تودوروف إلى جانب بحثه التحليلي الوجيه السمي "نظرية الرمز" (Théories du symbole, 1985)، كتابين كبيرين، هما:

"غزو أمريكا: مشكلة الآخر"، La Conquête de L'Amérique: La question de l'autre, 1982، "نحن والآخرين: تأملات فرنسي حول التنوع البشري" (Nous et les autres: réflexions françaises sur la diversité humaine, 1989)، وقد دخل تودوروف في مناظرات بخصوص التصور السائد حول الحضارة باعتبارها تعاضداً لمجموعة من الثقافات المستقلة ("تحالف الثقافات" وفق تعبير كلود ليفي ستروس)،^(١) منطلقاً من القناعة بأن ما يتخلق داخل رحم التاريخ ليس مقصوراً على مصير الأجناس المكتفية بذاتها، وإنما يشمل مصير البشرية بأسرها، حالاً مجتمع تتكامل فيه الذات. مجتمع يمكن أن يسمح بتجاوز العلاقات العدوانية بين الرجعيات الثقافية المختلفة.

وعلى مدى الخمس عشرة سنة الأخيرة يستمر تودوروف في وضع تأملاته بشأن وحدة الجنس البشري بشكل أكبر في سياق تاريخي، فضلاً عن وضعها في سياق أيديولوجي تاريخي حيوي: "الحياة المشتركة: دراسة في الأنثروبولوجيا العامة"، La vie commune: essai d'anthropologie générale, 1995، "الحديقة الناقصة: الفكر الإنساني في فرنسا"، Le jardin imparfait: la pensée humaniste en France, 1998، "هشاشة الخير: إنقاذ اليهود البلغار"، La fragilité du bien: le sauvetage des juifs bulgares, 1999، "ذكريات عن الشر. إغواء الخير"، Mémoire du mal. Tentation du bien, 2000، "الفوضى العالمية الجديدة: تأملات أوروبية"، Le nouveau désordre mondial: Réflexion d'un Européen, 2003 وغيرها.

شاركتكم بحوية في الحياة الثقافية في فرنسا على مدى الأربعين سنة الأخيرة. وفي الصناعات والسمعيات ظهرت باعتباركم أحد أبرز ممثلي البنيوية الفرنسية، على أنه من المعروف أن البنيوية لم تكن كلاً متجانساً تماماً، وعادة ما كان يتم فصل اتجاهين فيها أحدهما "صارم" ذو توجه علمي، والآخر "معتدل"، فإذا كانت البنيوية "الصارمة" (ألتوسير)،^(٢) جريماً،^(٣) فوكو^(٤) قد مالته نحو فكرة "المعاداة النظرية للإنسانية" (ألتوسير)، "تهاية البشرية" (فوكو)، "الثقافة في إعادة تكاملها في الطبيعة" (كلود ليفي ستروس)، فإنه بالنسبة "للمعتدلين" (الذين عادة ما تنسب إليهم) فقد دار الحديث ليس عن إخضاع الدراسات الأدبية لهذا أو ذاك من النماذج الجاهزة، سواء كانت الماركسية الجديدة أو الفرويدية الجديدة أو الليتشيوية الجديدة، وإنما دار حول دراسة "اللغة الأدبية" باعتبارها تشكيلاً جديداً "لأدبية الأدب" على حد قول رومان ياكوبسون^(٥). على أية حال، فالبنيوية هي أيديولوجيا الحتمية. أيديولوجيا "الاكتمال"، تشيى الإنسان القيد بالظروف البيولوجية أو الثقافية لحياته.

على هذا النحو كنتم نجم البنيوية منذ ثلاثين عاماً خلت. والآن فقد انتقلتم إلى معسكر آخر، وليس من قبيل الصدفة أن توصفوا اليوم بأنكم "رسول النزعة الإنسانية" (الإكسبريس) في عددها الصادر في ١٣ إبريل ٢٠٠٠. إلا أن النزعة الإنسانية Humanisme ليست في أحسن حالاتها مع النزعة الحتمية Determinisme، وبالأحرى فإنها في خصومة معها. كيف ترون اليوم طريقكم الفكري؟ ثرى هل جاء تطوركم على نحو سلس ومنطقي؟

— اسمح لي أن أشير إلى موضوعين مختلفين في سؤالكم: البنيوية وتطوري الشخصي: أما فيما يخص البنيوية فلم يكن نموذجي على هذا النحو الذي يمكن فهمه من خلال السؤال الذي طرحتموه. وفي الواقع، وكما يحدث مع أي مصطلح "على الوشة"، يكتسب هذا المصطلح معاني

مختلفة في فرنسا. وعلى حد علمي فإن أنصار الماركسية والفرويدية والنهضة مثل التوسير وبوردو و لاكان و فوكو، لم يستندوا إطلاقاً إلى انتصاتهم للبنيوية، وإن فعلوا هذا على نحو عابر. إن البنيوية يتم إدراكها ككل باعتبارها الحركة التي واجهت كل الأيديولوجيات وخاصة الماركسية. التي كانت مهيمنة في الأوساط الثقافية الفرنسية. لقد كانت البنيوية مرتبطة - في أول الأمر - باسم ليفي ستروس، الذي أطلق على مذهبهم: تروتسكوي⁽¹⁾ وياكوبسون، وحتى سوسير⁽²⁾. اسم بنيوي حلقة باريس اللغوية. وتتمثل نقطة انطلاق البنيوية في محاولة تحرير الظواهر الثقافية من كل أشكال الرؤى المستقبلية للعالم، تلك الرؤى التي قدمتها باعتبارها أشكالاً توضيحية لموجما كانت موجودة في الماضي، وكذلك في محاولة وصف التوظيف الداخلي لهذه الظواهر ولبنيات القرابة على سبيل المثال، ثم للأساطير بعد ذلك. لم تكن البنيوية بحال من الأحوال ذات نزعة حتمية على النحو الذي قصدتموه (كما أنها لم تكن - في الوقت ذاته - معادية لهذه النزعة)، فلم تتبن البنيوية موقفاً محدداً في هذا الصدد. لم يهتم البنيويون بالأصلا، من أمثال ياكوبسون وليفى ستروس، بالظروف البيولوجية والثقافية والاجتماعية على الإطلاق، والأخير لم يترك فرصة إلا وأعرب فيها عن شكوكه الجادة التي جاءت نتيجة ذكر اسمه مقروناً بأسماء الكتّاب الآخرين الذين ذكرواهم آنفاً.

لم تتبن البنيوية على الإطلاق أي تصور محدد عن الإنسان، عن كماله أو نقصه. الأرجح أنها راحت تدرس الحقائق الاجتماعية باعتبارها حقائق مادية. ومن ثم فقد أولت جل اهتمامها للمادة اللغوية في مجال علم الأدب، الذي كان هدفاً لدراسي. وفي هذا السياق يمكن القول إن البنيوية كانت إلى حد ما حريصة كل الحرص على مبدأ الاكتفاء، بالعلم Scientisme: سعت البنيوية لتحديد عناصر البناء، سواء في النص أو في الأسطورة أو في ظاهرة ثقافية معينة لم يتم ربط هذه العناصر بهذا التأويل أو ذاك، وظلت موجودة فيها على نحو "موضوعي"، وبمعجود أن تحدت أصبح من الصعب الجدل بشأن وجودها.

عندما وصلت إلى فرنسا في الستينيات كانت المناهج السائدة في الدراسات الأدبية هي المناهج البيوجرافية والتاريخية التقليدية، وهذه كانت تخصص مساحة ضيقة للغاية لتحليل النصوص ذاتها ولبنيتها الفنية الداخلية Architectonic. وقد دفعني معرفتي بالكتّاب الفرنسيين. فضلاً عن الكتّاب الروس والألمان والأنجلوسكسونيين، إلى التوجه ناحية نمط آخر من البحوث. كان الأمر هنا يتعلق بمنهج التحليل وليس مفهوم الإنسان. وبعد مرور عدة سنوات تغير مجال الدراسات الأدبية على نحو ملحوظ: لم تعد المناهج السابقة تثير الانتباه إلا قليلاً واستقبلت المناهج الجديدة بالكثير من التعاطف. ولهذا السبب لم أول قضايا المنهج اهتماماً كبيراً. لقد رأيت أنه من المستحيل أن تنظر طوال عموك تعمل في صقل آلة من أجل استخدامها مرة واحدة. أو بعبارات أخرى. كان الأمر في حالتي هو طرح السؤال حول مغزى النصوص وليس الاكتفاء بالطريقة الأمثل لتناولها. وقد حاولت في مقالتي المنشورة في تلك الفترة، والتي تتناول تحليلاً لأعمال هنري جيمس أو دستوفسكي⁽³⁾ (وهي مجموعة في كتاب "بيوطيقا النشر" الصادر عام ١٩٧١) أن أفسر جوانبها جيمساً وليس فقط "بنيوتها".

وبعد مرور عدة سنوات أخرى اتجهتُ فيها لدراسة تاريخ الفكر، وخاصة في كتاب "نحن والآخرون" اكتشفت لنفسي تقليداً إنسانياً، فقد أدركت أن الواقف التي اتخذها هؤلاء المفكرون من أصحاب النزعة الإنسانية من أمثال مونتسكيو⁽⁴⁾ وروسو⁽⁵⁾ كانت شديدة القرب بالنسبة لي. ومنذ ذلك الحين ظهرت لدي الرغبة في تأمل مقدمات واستنتاجات هذا التيار الفكري، الذي أقررت له كتاباً آخر يتناول تاريخ الفكر جعلت عنوانه "الحديقة الناقصة". لم أشعر في أي وقت من الأوقات

بأقل تناقض بين الاختيار الأيديولوجي لصالح النزعة الإنسانية وبين طريقة قراءة النصوص التي تنفع في الاعتبار بنية هذه النصوص. بل وتنفع كذلك أموراً أخرى.

اتفق معكم بخصوص أن نقطة الانطلاق بالنسبة للعديد من البنيويين في الستينيات تمثلت في محاولة وصف التوظيف الداخلي لطوائف الثقافة. وفي سياق ذلك فقد اعتمدوا على التماذج اللغوية أكثر من اعتمادهم على أي شيء آخر (لعلني أذكر هنا دراستكم في مجال النص Narratologie في الستينيات. على غرار ما فعله جيرار جينيت وكلود بريغون. بل أيضاً - على سبيل المثال - بعض أعمال بول زومتور وجان روس مع تحفظي على مفهوم البنيوية "العقدية" أو "المرنة"). كما اتفق معكم أيضاً على أن الأيديولوجيا الإنسانية تتطابق تماماً مع مبدأ قراءة النصوص. الذي يضع في اعتباره بنيتها. زد على ذلك أن ما يُعرف بالبنيوية "التأملية" Speculative التي شهت في الستينيات. دفعت إلى المقدمة بالقدمايات الفلسفية. والتي بموجبها تكون "البنيات أسبق من الإنسان". إن أبحاث ليفي ستروس^(١). البعيدة كل البعد عن إطار التطبيق البسيط للتماذج اللغوية. وكذلك لامركزية الذات عند جان لاکان ("أنا أفكر هناك. حيث لا أوجد، إذن فأنا موجود هناك. حيث لا أفكر"). وقراءة ألتوسير البنيوية "الرأس مال" ماركس. ثم "الركيولوجيا" فوكو تعد جمعها، باقتناع تام نقداً للنزعة الإنسانية وللذات والحرية الإنسانية.

ألا يسقط الإنسان باعتباره مؤسساً للأفكار. واعتباره الكائن الأوحده القادر على العمل بحرية. تحت وطأة "بنيات القرابة" المجهولة عند ليفي ستروس؟ ألا يذوب هذا الإنسان في "الربيع السبعيني" عند جريماس^(٢)؟ ألا يتفطر عقده تحت تأثير العرفي epistemic عند فوكو؟ باختصار ألا تخاطر البنيوية. شأنها في ذلك شأن أي علم يسمى ببنيتها نحو النظر إلى الإنسان نظرة موضوعية ووضعه تحت تأثير هذه القوانين أو تلك. وبهذا يتم تدميره باعتباره تحديداً "ثابته". أي كياناً أخلاقياً وقيماً؟

- أنتم على حق في عرشمكم هذه الأزواجية في "البنيوية". فهي من ناحية شكل من أشكال الوعى (الذي يهتم بالدرجة الأولى بالارتباط بين العناصر داخل أي وحدة) ومن ناحية أخرى فهي تعد تصوراً للإنسان باعتباره لعبة في أيدي قوى وبنيات محددة ليس له عليها أي سلطان. وأحياناً ما يظهر هذان العنصران كل على حدة (أحدهما - على سبيل الافتراض - عند جيرار جينيت. والآخر عند ميشال فوكو). ولكنهما في أحوال أخرى يتشابهان. عند ليفي ستروس مثلاً. أو حتى عند باكيوسون. وهنا تتساءل: هل هذا الحضور المشترك جاء ضرورة أم هو محض صدفة؟ إن أبحاثي كلها تقوم على فرضية أو، إذا شئتم، على اقتناع مفاده أن من الممكن. بل من الضروري. فصل هذين الجانبين. وربما يكون من الأكثر فائدة ألا تكون كلمة "بنيوي" مرادفة لكلمة "على نحو بنيوي".

بعد أن نشرتم في عام ١٩٦٥ منتخباً كبيراً بعنوان "نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس". كنتم أول من عرف فرنسا بتراث "الدرسة الشكلانية". إلى أي حد. في رأيكم. أسهمت هذه المدرسة في تشكيل البنيوية الفرنسية وفي إعداد النظرية الحديثة للأدب في أوروبا؟ وفي عام ١٩٦٨ عرّفتم البنيوية باعتبارها أحد مكونات البنيوية. ما الدور الذي أوليتموه لمجلة "بويطيقا" ("مجلة النظرية الأدبية والتحليل الأدبي"). التي أسستموها بالتعاون مع جيرار جينيت و إيلين سيسكو عام ١٩٧٠. والتي لا تزال تصدر حتى الآن؟

- البوطيقيًا أو تحليل أشكال الخطاب الأدبي كانت بالنسبة لي في الواقع ، مثلما كانت بالنسبة لجيرار جينيت ، والذي كنت أعاون معه آنذاك . اتمكاسًا للبنوية في مجال الدراسات الأدبية . وقد استخدمت تعبير "نظرية الأدب" بالمعنى الذي أضفاه عليه توماشيفسكي في كتابه الذي يحمل هذا الاسم . إن الشكلاية الروسية - كما كنا نتحدث آنذاك - لعبت الدور الأول في عملية التطوير التي ذكرناها آنفًا ، وقد قمت بترجمة هذه النصوص عن الروسية بناءً على مبادرة من جينيت ، الذي كان يرى فيها منهجًا قريبًا من منهجه هو نفسه في الأدب . وبعد ذلك بعدة سنوات أسسنا معًا مجلة "البوطيقيًا" . وكذلك سلسلة من الكتب تحمل الاسم نفسه ، وجاء العنوان "مجلة نظرية الأدب والتحليل الأدبي" كنوع من التدقيق المهم ، فنحن لم نشأ أن نتعلق في دائرة النقاشات النظرية التي لا تنتهي . وقد حظيت المجلة دون شك بتأثير عالمي محدد . كما أولينا اهتمامًا خاصًا لنشر أبحاث الكتّاب الأجانب . الذين نشروا في الترجمة الفرنسية نصوصًا إيطالية وإسبانية وإنجليزية وروسية ، فقد نشرنا لديميتري ليهاتشوف وبوريس أوسيبينسكي وغيرهم ، فضلًا عن رومان ياكوبسون . كنا ندير المجلة لمدة عشر سنوات . أي طوال السبعينيات . وأعترف أنه منذ ذلك الحين فقدت الاهتمام بما ينشر في هذه المجلة فقد وجدت أن هناك قضايا كثيرة تثير اهتمامي تنشر في أماكن أخرى .

في نهاية السبعينيات التقيتم بظاهرة باختين . وكنتم أول من وضع مؤلفًا عنه في فرنسا ، كان هذا الأمر بمثابة الخروج إلى نمط جديد من التفكير . إلى طريقة جديدة لفهم الأدب ، وبعد كتابكم "نقد النقد" (١٩٨٤) دليلًا واضحًا ، فالوقف الفكري فيه يختلف بشكل جوهري عن تلك المواقف التي يمكن أن نكتشفها - على سبيل المثال - في القواعد النحوية في "ديكاميرون" أو في "بوطيقيًا النثر" . وفي هذا الكتاب تحديدًا طرحتم نظرية "النقد الحواري" ، والتي تستهدف "البحث المشترك عن الحقيقة" . على أنه من المعروف أن المفزى الوجود في كلمة "الحقيقة" هو مفزى مزاوغ . والناس يتحدث . على سبيل المثال . عن "الحقيقة" في المرجعية الأخيرة" وكيف أنها تفتقر تأثيرًا ما أحادي المفزى ناهيًا من البداية العليا (هذه الحقيقة لا يجري البحث عنها ، وإنما يتم الأمثال لها) ، هيدجر يعلمنا كشف "حقيقة الوجود"^(١) ، أما هيجل فيقول إن "الحقيقة هي الكمال" ...وهم جراً .

ماذا تعنى الحقيقة بالنسبة لكم؟ وما النقد الحواري الذي يفتح الطريق نحو "أفق" مشترك أمام الجميع؟

- لنبدأ من مصطلح "الحقيقة" . وهو مصطلح مثقل بلا شك بالعديد من المعاني . ومن المهم بالنسبة للتحليل الأدبي معنيان : الأول منهما بسيط ومفهوم . ولكنه لا يمثل أهمية خاصة . وهذه هي الحقيقة المرجعية أو الحقيقة اليقينية . فإذا قلتُ إن رواية ما تنقسم إلى ثلاثة عشر فصلاً ، فإن عبارتي هذه حقيقة بالمعنى الأول ، أي أن النص مكون فعلاً من ثلاثة عشر فصلاً . إن الجانب اللادى للنص مرتبط هنا بهذا النمط من التقرير ، وهذه التقريرية نجد لها أمثلة كثيرة في التحليل اللغوي ، الذي اختاره ياكوبسون في الشعر المنتمي إلى أكثر التقاليد الأدبية تنوعًا .

والمعنى الثاني . هو المعنى الأكثر شراً والأصعب في رسم حدود له ، فيمكن أن يدل عليه مصطلح "الكشف" (dévoilement) ، ليس بالضرورة بالفهم الهيدجري . لنأخذ على سبيل المثال كتابًا في التاريخ . بالطبع فأنت تطلب من هذا الكتاب الالتزام بالحقيقة اليقينية : أن يخبرك بالتواريخ والأرقام والأسماء بدقة ودونما خطأ . باختصار أن يلتزم بالحقائق . ولكنك تطلب في

الوقت نفسه أشياء أخرى. فمثل هذه التفصيلات يمكنك الحصول عليها من أي موسوعة محترمة. أو بتعبير اليوم "من الإنترنت". في الحالة الراهنة أنت تنتظر أكثر بكثير من هنا، تنتظر أن يقدم لك الكتاب المعنى وراء الأحداث التي قدمها لك، ليس فقط كم شخصاً قتل في الخامس والعشرين من أكتوبر عام ١٩١٧، ولكن مغزى هذا الحدث الذي وقع في هذا اليوم في بتروجراد^(١). هذا النوع من الحقائق لا يُقاس عادة بمقياس العدد. ومع هذا فنحن لن نتوقف عن البحث عنه، ويقترح باختين - لسبب آخر - مصطلحين يعكسان هذا الاختلاف، فهو يميز بين "دقة التفسير" و"عمقه".

عندما نصلح بالتحليل اللغوي للنص يتولد لدينا انطباع مفاده أننا أمكننا بحقيقته. لكن الواقع أننا يمكن أن نكون قد اقتربنا فقط من تلك الحقيقة. على أننا لن نتمكن إطلاقاً من بلوغها بشكل نهائي، أو بتعبير آخر فالحقيقة هي الأفق الذي تتحرك باتجاهه، وليست نهاية الطريق. إن الأعمال الأدبية ذاتها تسمى هي أيضاً نحو حقيقة "الكشف". بينما لا نطلب نحن إطلاقاً الحقيقة البقائية. وإذا كنا في عصرنا الحالي لا نزال نواصل قراءة سوفوكليس وشكسبير ودستوفسكي، فإن ذلك مرده إلى أن أعمالهم تولد لدينا إحساساً بأن حقيقة المسير البشري قد تكشف لنا. إن الوسيلة الوحيدة التي عرّضت هذه الحقيقة للاختبار كانت وسيلة ذات طابع تملل في الاتفاق بين القراء في شتى العصور وفي مختلف البلدان.

أما التمسك الثالث "للحقيقة". والذي أهتم على ذكره في سؤالكم، فليست له صلة بالتحليل الأدبي، على النحو الذي أفهمه به. وأقصد بذلك "الحقيقة" اللوجمانية، أي اختيار معلمة مذهبية ما (على سبيل المثال: "الحزب هو طليعة الطبقة العاملة"). والحديث هنا يدور بدرجة كبيرة حول مطالب demandes أكثر منه عن أمور تقديرية وإرشادات وتعبير عن وجهة نظر استبدادية. إن حقيقة الكشف dévoilement ليست في حاجة للاستناد إلى سلطة، لأن بمقدورها أن تثبت وجودها بفضل الحجج العقلانية.

وأتفق مع تأكيدكم على أن هناك اختلافاً بين علم قواعد "ديكاهيرون" وبرنابج "النقد الحوارية". وهذا الاختلاف يتمثل في أن النص - موضوع الكتاب الأول - تتم دراسته هناك في إطار موضوع النص فقط. دون افتراض أن وراءه شخصاً يسمى من خلال هذا النص لأن يكشف لقراءه عن معنى محدد. يمكن أن نعتبر هذا الأمر أيضاً من قبيل توجيه اللوم للتحليل اللغوي عند ياكوبسون (لا تعرض هنا بالطبع إلى نوعية التحليل ذاته، وإنما إلى توجيهه). وعندما نتحدث عن "النقد الحوارية"، فإننا نعد أنفسنا شهوداً على لقاء ذاتين: الكاتب والناقد. إن أي حوار يفترض مقدماً وجود أفق واحد وحدود مشتركة. ولا نسجد أنفسنا أمام تشاور للأصوات cacophony: هؤلاء، يسئلون فهم بعضهم البعض، هؤلاء ليس بين أصواتهم أي قدر من الانسجام. إن الدخول في حوار يعني الافتراض أننا قادرين على إقناع الآخر مهما اختلفت آرائنا، أو حتى مجرد اتفاقنا للسعي معاً لإيجاد معنى مشترك. بينما.

العلاقة الحوارية "بآخر" هي - كما وصفها باختين في كتابه عن دستوفسكي - صراع conflict، فالحوار عنده لم يكن تنافساً أبدياً بين "أصوات متنافرة" بقدر ما كان "جدلاً مستمراً لا نهاية له". إن المفهوم الحوارية الذي اقترحتوه في كتابكم "نقد النقد" يبدو أكثر "ليبرالية" من مفهوم باختين. بم استرشدتم في ذلك: السعي نحو "إعادة البناء الداخلي" لإبداع باختين، أم الرغبة في تعرض هذا المفهوم "للتأويل اللغوي" على طريقة بول ريكور^(٢)، الذي وضع مهمته - في معرض حديثه عن تراث فرويد - في أن يصب

تفكيره، "انطلاقاً من فرويد، أو بعبارة أخرى، أن يتبع خطاه، وأن يسير بمحاذاته، وأن يعترضه"^{٢٠}

- إذا أردنا أن نظل أوفياء لدروس باختين، فلعل الطريق الثاني الذي اقترحموه هو الطريق المقبول، لأنه هو الطريق الوحيد الذي يأخذ في اعتباره "غياب" الناقد، إذ يبدو أننا لم نلتصق شوطاً طويلاً على طريق "إعادة تنظيم البنية الفنية للعمل"، ونحن على أي حال غير راضون على أن نستنسخ المؤلف، وإنما علينا أن نضعه في سياق غريب عليه.

على أنني أختلف في الوقت نفسه مع الذين يؤكدون أن الحوار عند باختين يتطابق مع الصراع. إن مثل هذا المفهوم قد يتفق - على نحو أكبر - مع التأويل الهيجلي بشأن النضال من أجل الاعتراف بين السيد والعبد أو التصورات النيتشوية حول الحرب الأهلية. إن هذه النماذج لصير البشرية تبدو لي محدودة القيمة وغير مستساغة: جزء قليل منها يمكن قبوله (وقد حاولت دراسة هذا الموضوع في كتابي "حياة مشتركة" الصادر عام ١٩٩٥). لقد كانت وجهات نظر باختين مختلفة تماماً. إن تراث ميخائيل باختين الإبداعي ثراث مشقت، ولم يخضع في غالبه للتنظيم، وهو أمر يسمح بالطبع بظهور تفسيرات عديدة، ولكنه في مجمله يعمل لوحة معقدة لعلاقات حوارية متعددة الأشكال. إن توقف طبيعة الحال عن الجدل، ولكننا إذا لم نؤمن بإمكانية التفاهم المتبادل فإن هذا التفاهم نفسه قد لا يبدأ. على هذا النحو يتحدث إيفان مع ألبوشا كارامازوف، لأنه يؤمن بإمكانية التوصل إلى معنى مشترك.

ولعلي أضيف قائلاً إن الحديث يدور هنا في كل الأحوال لا عن مسئلة مسبقة، وإنما عن بلوغ النتيجة. فإذا أنا أخذت من البداية في التسليم بأن أي حوار هو صراع، فإنني أخاطر بقوة للمجرد العثور على ما يؤكد تحاملي.

أن نعرفوا "التنقد الحوارية" باعتباره "لقاء صوتين: صوت المؤلف، وصوت الناقد، وأن ليس لأحد منهما أفضلية على الآخر"، يتحدث "التنقد الحوارية" لا عن الأعمال، وإنما يتوجه إليهما أو، بتعبير أدق، يتحدث معهما، فالتنقد الحوارية يرفض أن ينحني واحداً من هذين الصوتين الحاضرين جانباً.

إن النص الخاضع للتنقد ليس موضوعاً object يتم وصله بمساعدة هذه أو تلك مما نسميه "ما بعد اللغة"، وإنما هو خطاب يلتقي وخطاب الناقد، فالمؤلف هو "أنت" وليس "هو"، المستمع، الذي تتحاور معه القيم الإنسانية.

إنكم وبفلس الطريقة تشعرون "التنقد الحوارية" في مواجهة خطابات نقدية من طراز آخر. فلا حدتتمونا عن هذا الأمر على نحو أكثر تفصيلاً^{٢١}

- يبدو لي أنني لا أمتلك نظرية شاملة في هذا الشأن. ومن ثم فإنني أحاول دائماً أن أسترشد بمبدأ "التنقد الحوارية" في الواقع العملي. وهذا ما فعلته - على سبيل المثال - في القدمتين اللتين كتبتهما عام ٢٠٠٥: واحدة لأعمال فاسيلي جروسمان الأخيرة، والأخرى لمذكرات مارينا تسفيتايفا^(٢٢).

على أي نحو يتم التوافق بين "التنقد الحوارية" و"الحوارية" عند كل من بور وجاتامر؟ و بين الهرميتوطيكا عند ريكور^(٢٣)

- أفضل أن أترك هذه الدراسة للقارئة الآخرين.

كنتم على حق عندما كتبتم أن الحوار بين الناقد والعمل أمر "معوزة التماثل" asymétrique، إذ إن نص الكاتب دائماً ما يكون "مكتملاً"، بينما يمكن أن يظل نص الناقد قابلاً للتطور إلى ما لا نهاية. على أنه ولهذا السبب تحديداً يمكن للآخرين الاعتراض عليك بدعوى أن هذا النوع من التساؤل سيتحول حتماً إلى "استجواب قمري" لم يوجه إليه السؤال، والذي سيتثبت بالصمت. ومن ثم سوف يلجأ صاحب السؤال وبكل سرور إلى اختلاق إجابات على أسئلته التي طرحها هو نفسه. أنتم تقولون إن على الناقد "أن يسمح لمستمعه أن يطلق لصوته العنان". وسوف تأتينا الإجابة التي تقول إن أي مستمع هو ذلك "الأخر" الذي يمتلك حياة داخلية حصيفة لا يمكن التغلظ إليها. ما الذي باستطاعة الناقد-المحاور أن يفعل مع مثل هذا النوع من الاعتراض؟

- أنتم تقولون إن ملثقي السؤال سوف يتثبت بالصمت. ولكن ما السبب في ذلك؟ لقد أجاب تولستوي عن طيب خاطر عن هذا السؤال في مجلدات بلغ عددها تسعين مجلداً! وأكثر من ذلك (بالطبع هناك استثناء. فإن الكاتب لديه دائماً الوقت الكافي ليعبر عن نفسه على الوجه الأكمل. من البديهي أنني قد أستطيع أنا أيضاً، باعتباري ناقداً، أن أزيغ تماماً فكرته ووجهة نظره، ولكن تفسيري في هذه الحالة سيولد ميثاً، ولن يخلق هذا التفسير أي اهتمام، إذ إن أول عابر سيرك أنني أخطئ فهم مغزى العمل. ينهني على الناقد أن يكون شريفاً، هذا الشرط الأول لنجاحه. وأن يسهر قدر الإمكان على طريق الإخلاص لنص المؤلف، ولكن هناك شرطاً ثانياً. فالناقد ينبغي أن يتحمل مسؤولية موقفه. وهو أمر أكثر صعوبة مما تتصور. إن الحوار مع دوستوفسكي يفترض أن ترتقي إلى منزلته، وهو أمر يعد ماثرة في حد ذاته. أخيف أن أي نقد، أي تفسير، وحتى أي تواصل إنساني ينطلق من أن الحياة الداخلية للمستمع ليست حياة حصيفة لا يمكن التغلظ إليها. إذا كانت هذه هي السلفة الأساسية. إذن فمن الأفضل أن يمزو الري في ركنه، وأن يلتزم الصمت. على أن حقيقة صياغة هذا الموقف تفترض إمكانية فهمه، أو بمباراة أخرى، تدحس مشومته.

لو طرحت بضع كلمات عن رولان بارت. لقد كنتم على علاقة وثيقة ببارت، ولكن هذا لم يمنعكم من نقد كل ما يمتعي عنده إلى "الغرض الرومانسي" (Romantic Syndrome). وقيل هذا اتباعاً للصريح للمذهب النسبي relativisme، ما الكائنة التي يشغلها الخطاب النسبي في إبداع بارت إجمالاً؟

- لا أعتبر نفسي متخصصاً في إبداع بارت بالرغم من أن شخصيته تركت لدي انطباعاً قوياً. أخشى ألا أجيبكم على السؤال الذي طرحتموه. كما أنني لست وألثا إن كان إبداعه يمتلك أي "تنظيم". لعل من الممكن أن نطبق عليه تعبير الشاعرة الروسية تسفيتايفا: "ليست لدي فلسفة، ولكنني أملك عوضاً عنها وجهة نظر".

الحقيقة أن الذي دفعني للسؤال عن بارت هو أنه على الرغم من إعجابه بالأفكار الجمالية لجماعة "تيل كيل" (Tel Quel)^(١٧) فقد انضم بارت إلى الطليعيين بدرجة كبيرة من منطلقات "تكتيكية". وأن وجهة النظر التي انطلق منها لم تكن بأي حال من الأحوال نسبية. ألم يكن بارت، الذي كتب "الكتابة عند درجة الصفر" (١٩٥٣)، "علم الأسطورة" (١٩٥٧)، "S/Z" (١٩٧٠)، "رولان بارت يتحدث عن رولان بارت" (١٩٧٥)، "محطم الأصنام"، الذي نزع قناع الشلالة عن الأعراف الشائعة،

"الشخصاتي"، الذي يتلاعب (بالعنيين اللذين تحملهما هذه الكلمة) بالأفكار الغريبة من أجل أن يتخلص مما لديه منها، ومن أجل أن يتجنب جديدتها، يتصرف فقط بهدف أن يجد متفلاً معنى "الأشياء ذاتها"، أي للوصول إلى "حقيقتها المطلقة" بارت الذي كتب عام ١٩٧٧ "مقاطع من خطاب عاشق"، والذي حاول فيه إنقاذ من يحب من "لوت من خلال التصنيف"، وأن يشع "الحساسية" sensibilité بدلاً من "الجنسية" sexualité، كان متطفلاً للرقّة والبراعة والباشرة، التي رأى أنها وحدها هي التي يمكنها أن تضمن "التقارب بين البشر"، ألم يكن بارت هو الذي سعى للفوز بحياة "حقيقية"، والتي بدا أن نموذجها بالنسبة هو العاشق؟ من كان بارت في نهاية الأمر في أعماق روحه: كاتباً "كلاسيكياً" أم "معاصراً"؟

— لقد أصدر أنطوان كومبانيون لثوه كتاباً يتناول هذا الموضوع أسماء "الناهضون للحدث" (١٩٩٠)، أقرّ فيه فضلاً موسعاً عن بارت. لقد كان بارت يتمسّ فعلاً "بالازدواجية" على النحو الذي ذكرتموه، ولكنني كنت أعتقد كاتباً أكثر منه أيديولوجياً، ومن ثم فإني لا أعظم البحث عن منظومة خاصة في فكره.

لديكم إصرار على جذب الاهتمام تجاه خطرين يهددان عصرنا الراهن هما: "الجمود الكلاسيكي" من ناحية و"النسبية المعاصرة" من ناحية أخرى (لقد صاغ س. ألفيرتسيف معضلة مشابهة في عبارة مأثورة تقول "إن للشيطان يدين اثنتين - "الشمولية" و"النسبية ذات الطابع العلماني")، هل هذا التناقض في رأيكم قابل للتجاوز؟ وهل يمكن تجنب الوقوع بين شقي الرحي؟

— منذ قرون عدة مضت كتب الفيلسوف الفرنسي ميشيل دو مونتaign Michel de Montaigne (١٥٣٣ - ١٥٩٢) يقول: "إن كل باحث عن حل لمشكلة ما يسهل في النهاية إلى النتائج التالية: إما أن يؤكد أنه وصل إلى الحل المنشود، وإما أن يقول لك إنه من المستحيل التوصل لحل، أو يقول إنه لا يزال يواصل البحث. والفلسفة بأجمعها تتوزع بين هذه الطرق الثلاث". إن وجود الطريق الثالث يمثل بالنسبة لي - كما هو الحال بالنسبة للفلسفة الإنسانية Humanisme - السلمة الأساسية، فليس لزائماً علينا الاختيار بين الجمود Dogmatisme والدعمية Nihilisme. لا أعرف ما إذا كان من الممكن إثبات إمكانية اختيار هذا الطريق، ناهيك عن السير فيه. من ناحية أخرى، فإن هذا الطريق هو طريق دنيوي، إذ إن نقطة الانطلاق فيه ليست إشارة مرسلة إلينا من أعلى، بقدر ما هي أمر إنساني مقدس تماماً ينتمي لعالمنا وزماننا.

لقد ظهرت لديكم الحاجة للتعامل مع مفهوم الفلسفة الإنسانية Humanisme في الثمانينيات. وعلى الرغم من أن هذه الفلسفة لم تعد تحظى بشعبية في وقتنا الراهن، يمكن أن نؤكد بثقة أن كتبكم الصادرة في العقد الأخير مشبعة بأيديولوجيا هذه الفلسفة. ما الدور الذي يمكن أن تلعبه إعادة التفكير من جديد في الفلسفة الإنسانية في المجتمع المعاصر؟

— من وجهة نظري، فإن هذا الدور يمثل أهمية كبرى. ولعلي أضيف إلى ذلك أنها الأيديولوجيا الوحيدة المقبولة في هذا الجزء من العالم الذي نعيش فيه. هذا إذا ما أردنا ألا نسقط ضحايا للأسولية الدينية والهوس القومي، أو نتنفس في الغردية التي لا تعترف بالقيم الرفيعة

فني أبحاثنا الخامسة

- ١- استلهم للوروث السردى العربى "دار المتعة نموذجاً"
 - ٢- جدل اليومى والتاريخى فى سينما إيلىا سليمان
 - ٣- فن القهم بحث فى تأسيس المفهوم عند فهكو وهردر وشلايرماخر ودلتاي
 - ٤- خطاب المقدمات فى الرواية العربية
 - ٥- تجليات الحسن التراجيدي قراءة فى شعر سامي مهدي
 - ٦- السارد ووظيفته داخل العمل السردى
 - ٧- أشكال رموز الترحال عند (للفالد فليسلر): دراسة نقدية فى (حكائيات التجوال)
 - ٨- الراوى فى الرواية المعاصرة العربية
 - ٩- أدب الخيال العلمى العربى الراهن والمستقبل
 - ١٠- الخيال العلمى فى الرواية الغربية
- عبد الله أبو هيف
سلمى مبارك
عطيات أبو السعود
شمس حليقي
صالح هويدي
جانب الله السعيد
ليمن تميم
أحمد البدرى
محمد أحمد مصطفى
يوشعيب السورى



الباطون: من الخطبة إلى تحليل الخطاب

حاتم عبيد

التيقن الموضوعي ومشكلة الالتزام

اليوم في مرحله الأخيرة

عمرو أمين الشريف



الباطوس:



من الخطابة إلى تحليل الخطاب



حاتم عبيد

كثيراً ما يشير الدارسون أثناء حديثهم عن تاريخ الخطابة وأطوارها إلى ذلك الانحسار المشهور الذي أصاب بنيتها ونهب بأكثر أقسامها وحاد بها عن مسارها الأصلي. ويستكون في المقابل عن شرب آخر من التضييق لا تزال آثاره مستمرة إلى اليوم. حتى في الدراسات التي أعادت إلى الخطابة معناها الأصلي الذي يجعل منها نظرية في الكلمة الناجعة تهدف إلى إيجاد الحجج والبراهين الكفيلة بتحقيق الإقناع.

أما الانحسار المعروف فهو الذي تحولت الخطابة بمقتضاه إلى مصفّات تستعرض في مرحلة أولى مختلف المجازات والصّور والوجوه البلاغية. وتقتصر في مرحلة لاحقة اشتدّ فيها فعل التضييق على ما اتبني من الصّور على علاقتي الشّبه والمجازورة. ويمثل راميس (RAMUS) - وهو من أساتذة المدرسة اللّكّية بباريس في القرن السّاس عشر وصاحب كتاب الجدول (La dialectique) - منزعجاً حاسماً في اتجاه الخطابة نحو مزيد من التّقلّص. فها هي الخطابة، بعد أن تخلّصت أوّل ما تخلّصت من قسمي تمثيل القول (l'action) والذاكرة (La mémoire)، يُنزع منها قسمان آخران هما استكشاف التّصديقات (L'invention) وترتيب الأقسام (La disposition).

ذلك أنّ راميس، جرّد الخطابة من كلّ ما له صلة بالاستدلال وسبل الحجّاج ليخصّ علم الجدول بهذه المهمّة. ويقوم من ثمّ بتحويل ذبلك القسمين من مجال الخطابة إلى حقل الجدول، لأنهما يمثلان سندا للاستدلال ومادّة يتغذّى منها. وقد ترتّب على فصل قسم العبارة (L'élocution)، وهو ما استطاعت الخطابة أن تحتفظ به لنفسها، عن قسمي استكشاف التّصديقات وترتيب الأقسام إعادة توزيع لما كان يدرّس في العصر الوسيط من معارف، على نحو بات فيه الجدول والنّحو قنّين يتنازعان الخطابة، بل يستحوذان على أبرز وظائفها. وهو ما يفسح عنه ظهور اللّغويّ المشهور: النّحو ومداره على دراسة القواعد التي تحكم استخدام اللّغة، والجدول الذي يبحث في الشّكل السّامنة لإقامة البرهان وتبكيّت الخصوم. والخطابة التي استحالَت فنّ الرّخرفة والكلام الجميل بعد أن تفوّضت أركانها ولم يبق لها من تلك الأقسام الخمسة إلّا قسم العبارة⁽¹⁾.

إلى هذا الانحسار الذي قلص دائرة الخطابة واحتزلها في «بلاغة منحسرة» يشرح أرسطو كلما دار الحديث عن تاريخ الخطابة نشأة وموتاً وإنعاشاً. ملتصين لهذه الظاهرة أسباباً عزها جئهم إلى موت المؤسسات الجمهورية وتسلط الحكام الطغاة، في بعض الحقب التاريخية. ورأى آخرون كامنة في كون الحجج، من حيث العثور عليها وترتيبها وطرائق الاحتجاج بها، أموراً تستعصي على التقعيد. بينما المجازات والصور ثقیل «على خلاف ذلك» التحديد والتصنيف، وتيسر من ثم للأرسطين وضع مصطلحات في شأنها. بما يؤمن استقراءها ورواجها في أوساط البحث والفكر. دون أن يعني ذلك إنكاراً لما للعوامل السياسية والاجتماعية من دور في إطفاء جذوة الخطابة الأرسطية⁽¹⁾.

نعم، لقد كانت حركة الانحسار هذه من أعنف الرياح التي عصفت بالخطابة وشيخت الخفاف عليها حتى كادت تلقى بها في دوائر السيان لتصبح أثراً بعد عين. لولا أن تهيات في العصور الحديثة أسباب أعادت الروح إليها، فالتعشت بعد ذبول، واسترجعت ما انتزع منها من وظائف الإقناع والتأثير. ووقعت تسبها من جديد إلى أيها الأول «أرسطو» (Aristote)، وإلى ما رسمه لها من غاية تتمثل في دراسة ما به يكون الكلام ناجعاً ومؤثراً في متلقيه.

فدأرسطو اليوم يُعتبر عمدة دراسات كثيرة تنتمي إلى حقول مختلفة وتتشرك في استلهاهم أفكار المعلم الأول التي تُسند إلى الكلمة قوة تجعلها قادرة على التأثير والإقناع. يصدق هذا على الدراسات الفائرة على الججاج صدقه على ما ينجز من بحوث في إطار الفكر التداولي وعلى الأعمال المهمة باللفظ (L'énonciation). وتلك التي تنكب على إبراز البعد التفاعلي من اللغة انطلاقاً من دراسة الأحاديث الجارية بين متكلميها⁽²⁾.

فنحن اليوم نشهد حقاً عودة الخطابة في ثوبها الأرسطي وإعادة اعتبار للوظيفة الأساسية التي أناطها بأرسطو بمهدة الخطابة. ولكن ذلك لم يمنع في تقديرنا من تعرض خطابة «أرسطو» إلى شرب آخر من التشويق لم يتعلق هذه المرة باستبعاد عدد من أقسام الخطابة بل بانحسار أصاب قسماً من تلك الأقسام العائدة، نعني بذلك القسم المعروف باستكشاف التصديقات والفائر على البحث عن الحجج والبراهين التي تُظهر الخطيب صاحب حقٍّ وثمَّن لدعوته أحسن تمكين.

والحق أن التشويق يتسلل بنوع من الحجج نعته «أرسطو» بالحجج الصناعية، وهي حجج أوكل «أرسطو» صانعها وإنشاعها إلى الخطيب وأرجع مانتها إلى القول، منه تشق وإليه يكون الاستناد في بنائها، وعلى قدرة الخطيب على التحكيل وإيجاد المناسبة بين الحجة وساقها تتوقف قوة هذا اللون من الحجج. ويتعمل وجه التشويق في كون الحجج الصناعية عند أرسطو ثلاثاً هي الحجج اللغوية المنطقية (Logos) التي تشكل القلب المنطقي «المعرفاني» من جهة، والحجج الأخلاقية (Ethos)، والحجج الاتصالية (Pathos) التي تُمثل القلب التأثيري «الانفعالي» من جهة أخرى.

فالحجاج عند أرسطو محصلة تلك الحجج الثلاث التي تستهدف عقل الإنسان وانفعاله، بينما البحث في مسالك الإقناع كاد يتغلق في نظريات الحجاج الحديثة على الحجج اللغوية المنطقية التي تستمد قدرتها على الإقناع من قدرة الخطيب على الاستدلال وصياغة خطاب يستند إلى الشهوات ويُبني بناءً متمسكاً تسلم فيه القدمات إلى النتائج على نحو يلزم الجمهور بقبول تلك النتائج، ويقطع الطريق على من تُزِن له نفسه الطعن في تلك الحجج واستيعافها.

فالفرق واضح بين خطابة أرسطية يتسع نطاق الحجج فيها ليشمل جانباً في الإنسان يقع خارج دائرة العقل، نُه «أرسطو» الخطباء إلى لعمريته في استمالة الجمهور والغوز بثقتهم وبين «خطابة جديدة» لا تمتد إلا بالحجج اللغوية، وتعمل في المقابل ما يكون لصورة المتكلم لدى السامع ولاتفاعلات الجمهور وعواطفهم من دور في عمليتي الإقناع والتأثير⁽³⁾. وهذا ما يسوق لنا الحديث

عن ضرب آخر من الانحسار شهدته الخطابة الأرسطية إبان عودتها بقوة في النصف الثاني من القرن العشرين وظلت جراه «خطابة مثقفة، قرابة نصف قرن لتبدأ في التخلّص من هذا الانحسار منذ سنوات قليلة شهدت ظهور دراسات نبه أصحابها إلى أنّ الخطابة الجديدة، لا يمكن أن تنتسب بحق إلى التراث الأرسطي إلا إذا كتبت عن ذلك التوجّه الضيق الذي حصر الحجج في أشكال الاستدلال والتفتت إلى أخلاق القائل وانفعالات الجمهور حجبتين لا تقلّان عن الحجة اللغوية قيمة وإسهاماً في التمهّوس بمقاصد الخطيب، دون أن يعنى ذلك استعادة حرفية لما جاء به أرسطو من أفكار حول الإطوس والباطوس.

فإعادة الاعتبار إلى هذين الحجّتين لا معنى لها إلا إذا اتّسم تعامل الباحث مع المفاهيم القديمة بقدر من التفاعل الذي يفتح السبيل على إمكانيات جديدة بفضلها يتحوّل المفهوم القديم قوة دافعة إلى إثارة قضايا عسرتنا وطاقاة متجددة تساعدنا على اكتساح البنى العميقة في ثقافتنا بفضل ما توفّره للباحث من أدوات تكشف عن آليات اشتغال الخطاب وطرائق إنتاج المعنى.

من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث تقليب النظر في حجة صناعية دونها لا يستقيم حديث عن الخطابة، نمنى بذلك الباطوس⁽¹⁾ مفهوماً إليه عزاء أرسطو جانباً من قوة الكلمة ونجاحاتها ومنه يُمكن الإفادة في تحليل الخطاب وإبراز ما تنهض به الانفعالات والمواقف⁽²⁾ من دور في العملية الإقناعية. عسى ذلك يعمّق فهمنا لعدد من الخطابات ويساعد على تقليص تلك المغارقة التي تُصادف سبيل كل من يقبل على تحليل الخطاب والتي يتملّك طرفاها في حضور مكثف للانفعالات داخل الخطاب وتسخير واضح من صنّاع الخطاب لهذا البعد من أجل استمالة الجمهور المستهدف وإقناعه من جهة وعدم توفّر جهاز مفاهيمي يُسمّى المحلّ في معالجة هذا البعد من الخطاب على نحو يظهر الانفعالات والقدرة على تحريكها سلاحاً ماضياً في التمكين للقضية الدافع عنها وإقناع الجمهور بها من جهة أخرى⁽³⁾.

أ. خطابة المواقف

ليس من باب الصدفة أن تقتزن خطابة الانفعالات والمواقف أول ما تقتزن بخطابة أرسطو، وأن تعتبر أفكار هذا الفيلسوف حول الانفعالات أكثر النظريات البلاغية القديمة تماسكاً وإحكاماً⁽⁴⁾. وأن يعمل كتاب الخطابة مرجع الدارسين كلّما تناولوا هذا الجانب من الخطاب. والحق أنّ مراقبة أرسطو في هذا المجال لا ترجع فحسب إلى كونه أفرد المقالة الثانية من كتابه للانفعالات⁽⁵⁾. وإنّما إلى طريقة اختلف بها عن سابقيه ومعاصريه في تناول هذه الطائفة. لقد استطاع أرسطو أن يعقد الصلة - وقد كانت مفقودة - بين الانفعالات والغاية التي تجري إليها الخطابة - أي الإقناع - لتشكل تلك الانفعالات حجة لا يقلّ تمويل الخطيب عليها في إقناع الجمهور عن تعويله على الحجج الأخرى وسائر أشكال الاستدلال.

فالباطوس هو تلك المواقف التي إذا عرف الخطيب كيف يُحركها في جمهوره ويوجّهها الوجهة التي تخدم قضيته استطاع أن يؤثر في أحكامهم وما يحملونه حول تلك القضية من وجهات نظر، ويوجّه من ثمّ ردّ فعلهم⁽⁶⁾. لذلك كانت معرفة الخطيب بالانفعالات وطرائق استغلالها ووجوه تحريكها معاً يُمسّر له فعل الإقناع ويعينه على عطف القلوب المغارة وعلى كذف اليقين في النفوس الشاكّة.

والذي ينادي بحديث أرسطو عن الانفعالات وتعريفه لأربعة عشر منها كالغضب والسكينة والحب والكراهة والشفقة والسخط عن العمل التّصنيفي وعن الدراسة التّفسّية المُقصودة لأنّها تتناول السّألة من زوايا ثلاث دون مراعاتها لا يكون للانفعالات نفع في العملية الإقناعية⁽⁷⁾، نمنى بذلك الحالة التّفسّية التي تولّد في الإنسان ذلك الانفعال والأشخاص الذين يتّجه انفعالنا نحوهم والمحفّزات التي يكون لها دور في إثارة الانفعال. فلو أخذنا الغضب على سبيل المثال لوجدنا

حالات نفسية كثيرة تجعل المرء غاضباً كأن يكون رافياً في شيء، وليس بإمكانه تحقيقه، لو أن ينتهي إلى نتيجة هي عكس ما كان يأمل إدراكه. أما الأشخاص الذين تنزل عليهم شديداً فهم كثيرون. كأولئك الذين يسخرون منا أو يسيئون إلينا أو الذين انتقلوا علينا بعد عشرة طوالة وصداقة حميمة. وغضبنا يكون أيضاً على الذين لا يأبهون بنا ولا يحزنون لما يصيبنا. والغضب محفزات كثيرة منها ما يرجع إلى طبيعة بعض الواضع. ومنها ما يمثل في عدد من الأشياء التي إذا ما لُوح بها الخطيب لجمهوره وأظلمهم عليها أثار غضبهم. ومن أمثلة ذلك قميص القليل اللطخ بالدم⁽¹⁾.

فمدار الأمر إذن على شرب من الشهية النفسية والإعداد الانفعالي (Disposition affective) يقوم بهما الخطيب تجاه جمهوره. ويكون نجاحه في ذلك متوقفاً على مدى قدرته على إثارة انفعالاتهم بحسب ما يوجه رد فعلهم إزاء موضوع خطابه الوجهة التي يأملها. وهذا ما يؤكد أن الخطابة صناعة قيادة الأهواء قبل أن تكون صناعة تبصير⁽²⁾. ولأن القدرة على الإقناع لا تنأى للخطيب إلا إذا عرف كيف يهز نفوس سامعيه هزاً وبهيتهم الشهية النفسية المناسبة حتى تصادف كلماته في أنفسهم هوى⁽³⁾. وهي غاية تساعد على تحقيقها معرفة الخطيب سامعه معرفة جيدة تشمل بسطه وبمزالته الاجتماعية وحالته النفسية. ففي ضوء هذه المعطيات يبني خطابه ويختار النمط الانفعالي المناسب.

ولا شك في أن الخطيب وهو يتجه إلى انفعالات السامع قصد تحريكها وإثارتها ينشد من سامعه ذلك معالجة النفسية الطروحة والنظر إليها من زاوية غير زاوية، العقل وينزع به من ثم في العمدة حتى إذا كان بالنقصة لا مبالياً أصبح بها مكثرها وفيها طرفاً، وإذا كان الحياد موقفه بات متعاطفاً مع ذلك الطرف أو متحاملاً عليه. وهذا ما يتشع في الجنس الشاوي (Genre judiciaire) الذي يمثل مرجع «أرسطو» في المسألة. فالطلب من الخطيب في خطابه القضاء والمراقعات أن يحرك «الجانب الإنساني» في القاضي حتى لا يكون عديم الإحساس (Impassible) مكتفياً بتطبيق القوانين تطبيقاً حرفياً لا يأخذ بعين الاعتبار الظروف الخفيفة ولا يراعي ملائمتها الجريمة.

فقدور الانفعالات ههنا حاسم وتبرلة المهم أو إدانته يتوقفان في كثير من القضايا على نمط الانفعال الذي يثيره الخطيب في القاضي. لذلك حذر «أرسطو» من أن يستغل الخطيب هذا الجانب القابل للإثارة والحريك في شخصية القاضي بما يوقعه في الخطأ وارثكاب النظام وإدانة الأبرياء. فالخطر كل الخطر أن تتحول إثارة الانفعالات إلى أداة يسيطر بها الخطيب على القاضي إلى الحد الذي يحجب عنه الحقائق ويجعل أحكامه مبنية على الهوى. ولا عاصم يجنب الخطيب من الوقوع في هذا الاستخدام للغرض للانفعالات إلا أن نشد الخطابة إلى الأمانة (L'éthique) بحيل متين.

فسأرسطو، يميز للخطباء أن يتوسلوا في إقناع القضاة بإثارة أنماط من الانفعالات كي يستروا عطفهم على من يبرهون تبرتهم، أو يؤججوا نار غضبهم على من يراهمون ضدهم. ولكنه يخشى على هذه الممارسة من أن تحيد عن مسارها الصحيح إما يمكن أن يترقب على تحريك الانفعالات وتوجيهها من إمكانات الفتن والمخاتلة. لذلك تكون الأتيقا هي المجال الذي إذا لم تخرج عنه هذه الممارسة شعباً حسن توظيفها ووقرنا حداً أننى من التزاهة التي تحول دون ضياع جلوة الحق بين المتنازعين.

وعلى خلاف هذا الرأي يترك «كوينتيليان» (QUINTILIEN) مطلق الحرية للخطيب في هذه المسألة مُمجيزاً له دون قيد أو شرط أن يعارس على القضاة شرباً من الفتنة التي تسلبه عقله وتسببه معتبراً ذلك نهاية في الفصاحة وانتصاراً لا يُحرزه إلا البارعون من الخطباء. وهو موقف أرجعته

«أموسى» (R. AMOSSY) إلى تلك المقابلة التي قامت في العصر الكلاسيكي بين خطابة أمست تدلّ على التسلّع والإكراهات وقصاحة (L'éloquence) صارت عنوان الكلمة الثابتة من أعماق النفس البشرية والقادرة من ثم على أن تهزّ الإنسان من الداخل لتكشف له عن حقيقة كامنة أو تأخذ بيده إلى طريق الخير⁽¹⁾ والسعادة.

وغير بعيد عن هذا موقف «شيشرون» (CICERON) الشديد بالانفعالات والزلفى وضع حدود أخلاقية تكبح جماح الخطيب أثناء إثارة انفعالات السامع أو تحلّز من فتنة الكلمة. فليس الخطيب فيلسوفاً رواقياً (Philosophe stoicien) ولا هو برجل الأخلاق (Moraliste) حتى نخشى على الانفعالات التي يحركها في السامع من أن تخرج عن ضوابط العقل وقواعد الأخلاق. فالغاية هنا تهزّ الوسيلة والسعي إلى خطب وّد السامع وجرحته إلى صفّ الخطيب غاية لا تقف دون تحقيقها عقبة أخلاقية. واحتفاء «شيشرون» بسحر الكلمة وفنّنها جعله يختلف مع «أرسطو» في مسألة أخرى تتعلّق بمدى تأثير الخطيب بما يوقّعه خطابه في سامعيه من انفعالات.

فالباطوس عند «أرسطو» هو ذلك الأثر الانفعالي (Effet émotionnel) الذي يُحدثه الخطيب في السامع حتى يهيئته نفسياً لتقبّل فكرته والاقتراع برأيه. فلا مجال هنا للخلط بين ما يشعر به الخطيب وما يعبر عنه ظاهر لفظه وبين ما يكون لخطابه من أثر انفعالي على سامعه. أمّا «شيشرون» فالباطوس عنده يشمل كلا من الخطيب والسامع. بل إنّ الخطيب هو أوّل من تظهر عليه تلك العواطف والانفعالات. فهو يعارض فنّ محاكاة العواطف (Art d'imitation des passions). لذلك شَبَّهه «شيشرون» بالممثل ولم ير فرقاً بينهما إلّا في أنّ الخطيب يتحرّك على الواقع ويمثّل الحقيقة، في حين يتحرّك الممثل على الركع ويشطّل بدور تخييلي. ولا شك في أنّ القصد بالانفعالات الخطيب ما ينطق به مظهره (Le paraître) أمّا الخُطْبَر (L'être) فلا بدّ أن يظلّ تحت مراقبة العقل حتى يكون الخطيب مأسكاً يزمّام خطابه لا يخرج عن طوره مهما بدت عليه علامات القاتر⁽²⁾.

ولا تقف أسداء «أرسطو» في وصلة بين الانفعالات والاقتراع عند العصر الكلاسيكي، بل تتعدّاه إلى قرون لاحقة. فهنا «باسكال» (B. PASCAL) يُقدّم الهوى (Caprice) على العقل (Raison) في إقناع الناس وجعلهم يتقانون ويذعنون لرأي الخطيب. فليس فنّ الإقناع عند «باسكال» أن تحمل السامع على الإقناع، بل أن تجعله ينشرح لأفكارك ويهتزّ لها وترتاح نفسه إليها. وهذا ما يحوج الخطيب إلى أن يكون بخيالاً قلب سامعه عارفاً وبين ما يحبّ وبكره معيَّراً وعلى المبادئ التي يسلّم بها معلماً. وهذا «جيبير» (GIBERT) يميّز بين ضربين من الإقناع يكون الفكر في أوّلهما خاضعاً لحقيقة بسبب ما توفر له من حجج بيّنة تثبتها وتكون الإرادة في ثانيهما مُذمّنة لسلطان إحدى العواطف فتنبسط للفعل وتدفع إلى إنجازها أو تنقبض بسببه وتزور عنه. ولا يستوي هذان الضربان من الإقناع لأنّ الإقناع الحقّ في تصوّر «جيبير» لا يحصل إلّا إذا هدأت النفس واطمأن القلب. ولا شك في أنّ الاعتداد بالعواطف والانفعالات مثل هذا الاعتداد سيترقّب عليه بروز تصوّر يعتبر الخطابة فنّ استمالة القلوب ويرى الخطيب البارع هو القادر أكثر من غيره على إلهاب حماسة السامع وتحريك سواكته⁽³⁾.

١ - خطابة بلا عواطف

في هذا العنوان مفارقة صارخة لأنّنا نجري مصطلح الخطابة على ما لا يحقّ نُعنه بالخطابة. فكيف يستقيم الكلام على خطابة ونحن إزاء مؤلفات لا تتردّد في إعلان انتسابها إلى الخطابة الأرسطية ولكنّها تشرب في الوقت نفسه صفحاً عن العواطف وتمتيرها نقيش العقل الذي توكل إليه وحدد مهمة الإقناع. فمن يستبعد هذا البعد من الخطابة ولا يُسند إليه دوراً في العملية الإقناعية فإنّه ينتزع من هذه الإمبراطورية القديمة مقاطعة من أبرز مقاطعاتها. وهذا ما حدث مع

كتاب يُعد من أوائل الكتب التي رَامَ مؤلفوها تجديد الخطابة لتتفتح السبيل أمام صنف من المؤلفات النادرة على الحجاج لم يترك بترديد. نعني بذلك الكتاب الذي أصدره بالاشتراك كلٌّ من «برلمان» (Ch. PERELMAN) و«تيتيكاه» (L. D. TYTICA) سنة 1958 تحت عنوان: «الخطابة الجديدة: مصنف في الحجاج»^(١٧).

فهذا المؤلف على الرغم مما يوحي به عنوانه الرئيس الذي سيصبح في الطبعة الثانية الشهيرة الصادرة سنة ١٩٧٠ عنواناً فرعياً (مصنف في الحجاج: الخطابة الجديدة) من انتساب إلى الخطابة القديمة وقطع مع ذلك التوجه الذي شقَّ دائرة الخطابة وحولها بلاغة منحسرة قطعاً تكفي النظرة العجلى في متن الكتاب للوقوف عليه - على الرغم من ذلك فإن حظّ العواطف والانفعالات في هذا الكتاب لا يكاد يُذكر. فهذا المكون المهم من الخطابة لا وجود له في المتن سوى بعض الشواهد التي لا تخلو من تزيين واضح بين تصور لا ينكر الدور الإيجابي الذي يمكن أن تشطع به العواطف في المسار الحجاجي وآخر يُلقي بهذا البعد خارج دائرة ما هو منطقي وعقلاني ويعتبره عاطفاً يحول دون قيام العقل بأفعاله على أحسن الوجوه. وهو تصور رجعت له النظرية النفسية السائدة آنذاك وكان له تأثير واضح على المؤلفين.

ومن الطبيعي أن ينطق فهرس المصطلحات الفنية الوارد في آخر الكتاب بهذا الغياب، فلا أثر لمصطلح «Pathos» ولا وجود لمصطلح «Émotion» وكذا الأمر بالنسبة إلى مصطلح «Sentiment» والقارئ يعدم أيضاً بالاتصالات الخطابية التي ذكرها «أرسطو» - فلا يقف في هذا الفهرس على مصطلحات من قبيل الخوف والأمن والغضب والخزي^(١٨).

وغير بعيد عن هذا صنف من الدراسات الحجاجية يوسم بنظريات الحجاج المنطقية والعيانية^(١٩) (Les théories logico-normatives de l'argumentation) وهي نظريات على الرغم من كونها تنسب إلى الخطابة القديمة وإلى «أرسطو» تحديداً لم تعدد بالاتصالات في عملية الإقناع بل اعتبرتها مصدر خطأ وتشليل. وهذا ما يتضح من خلال المعالجة المنطقية لأغاليط القياس (Le traitement standard des fallacies) التي ارتبطت بهـ«هامبلن» (Cl. HAMBLIN) مؤلف كتاب «أغاليط القياس» (Fallacies) وهو كتاب «يرسم تاريخ أغاليط القياس دون أن يخص مسألة الاتصالات بعناية تذكر»^(٢٠).

وإذا كان الاعتماد بهذا اللون من المحاجة يرجع إلى مصنف «التبكيكات السوفسطائية» الذي عرض فيه «أرسطو» عدداً من الآفات التي يمكن أن تمرّ على عملية الاستدلال - فإن للمنطق اللاشكلي (Logique informelle) دوراً في انتعاش هذا البحث. فقد شكّل البحث في شروب الاستدلال المستخدمة في الحياة اليومية موضوعاً لهذا التيار المنطقي الذي جاء يشتد الطابع الصوري للمنطق. وبذلك القران القائم بينه وبين الرياضيات، ويسعى إلى الكشف عن نماذج أخرى من الاستدلال من قبيل الاستدلال الحجاجي، وهذا ما قاد فريقاً من الباحثين إلى تجريد عدد من الأدوات حتى يتسنى لهم تحليل الحجج وتقويمها. فعدا الأمر إن على اختصاص فلسفي عنايته موجّهة إلى بناء الاستدلال النج (Raisonnement valide) خارج أطر المنطق الشكلي^(٢١).

فالأغاليط القياسية نظرية في الحجاج نشأت وترعرعت في أحضان المنطق اللاشكلي. وهي إذ توسم بالعيانية فلأنها تُجري نظاماً من المعايير على المحاجات اليومية^(٢٢) وتبحث في الحجج من حيث طبيعتها وبنيتها وبحثها في المعايير التي تجعل تلك الحجج منتجة. ولعلّ هذا يفسّر لنا سرّ ارتباط القياس الغالطي بالخطأ المنطقي واعتباره شرباً من الحجاج الخاطي وأنشام هذا البحث بنزعة تقويمية واضحة جعلت من الحكم على الأبنية الحجاجية بالصحّة أو الخطأ غاية ما يطمح إليه الفارس القديم والحديث. مثلاً وضع ذلك محمّد الويزري في ثانيا تقديمه كتاب «نقد الحجاج» حيث قال: «إن فكرة الخطأ المنطقي ماثلة في إدراك مفهوم البرالوجيسم في جميع النصوص

القديمة والحديثة. بل إن التعبير عن هذه الفكرة يصل بهودوس (J. WOODS) ووالان (D. WALON) إلى حد القول: "إذا كان البرالوجيسم يمثل كارثة جدلية فلائه يتعلق بكارثة منطقية"^(١٢٧).

ومن الطبيعي أن يترقب على هذه التصورات اعتداد بالعقل وبالحجج المنطقية واعتبار الإقناع مهمة لا يقدر عليها إلا العقل. فإذا خرجت عن نطاقه وجرت في مسالك غير مسلكه اختلت الحجج وظهر الخطأ وانفتحت أبواب الخداع والكر والتشليل. لذلك عدت الانفعالات والمواقف مصدر خطأ يتهدد العملية الحجاجية ويقضي من التارسين جهداً ملاحقته والتصدّي له من خلال تجريد جملة من القواعد والأحكام. ولذلك أيضاً كانت نظرية أغاليط القياس في وجه من وجوهها وفي صياغتها التعلّية ساحة تمت فيها مطاردة المواقف وتطويقها.

فأبحث في الأسباب المولدة لأغاليط القياس ألقى بهامبلان، إلى الوقوف على مصادر منطقية لسانية من قبيل الغموض الذي يعترى بعض الألفاظ وأخرى ذات صلة بالانفعالات. فالحجاج ههنا يعتبر مغالطياً، لأن التكلم زاهد في السياغة المنطقية لحججه وههنا مقدمات البناء المحكم الذي يغني عن النتائج المعقولة. ولأنه منشئ لخطاب يؤثر الإحساس ويستدرّ المواقف. وإذا كان الاحتجاج بالمواقف (Argumentum ad passiones) عبارة جامعة يُشار بها إلى سائر ما يترقب على استدعاء المواقف من مغالطات. فإن هذه العبارة تنصرف عند هامبلان إلى قائمة موسعة تذكر من عناصرها الحاجة الجماهيرية (Argumentum ad populum) وحجاج السلطة (Argumentum ad baculum) والحجاج القائم على إثارة الشفقة (Argumentum ad misericordiam).

ولا شك في أن اعتبار النظرية التعلّية لأغاليط القياس الانفعالات عاملاً من العوامل المسهمة في تفكك الخطاب والحائلة دون اكتساب الحقيقة وما يسبقها من فعل تعلّلي وراء أسباب، منها ما يتصل بالمناخ العرقي السائد وقتئذ وبما كان يروج حول المواقف والانفعالات من أفكار ونظريات كالمقاربة النفسية التي كانت تعتبر المواقف والانفعالات في فترة سابقة ضرباً من الانعكاس السلبي لاهتزازات فكرية أو جسمية. كما تراها قوة هادمة ينجر عنها تدن في مستوى كفاءة الذات وقدرتها على التكيف. فالانفعال ينجم عن ذلك التفاوت الحاصل بين ما يملكه الفرد من رصيد جاهز وأجوبة حاضرة وما تقتضيه الوشعية الجديدة والمفاجئة التي يُواجهها من ردود أفعال لا تخطر بالضرورة على بال الفرد، مما يجعل التكيف دون المطلوب. فالشعور بالخوف مثلاً يكون حين لا تتوفر لدى الفرد حلول مناسبة ووسائل جاهزة يجابه بها العائق أو الخطر الذي يصادفه^(١٢٨).

ولا تنفصل هذه التصورات في تقديرنا الاتصال كله عن ذلك الجمل الدلالي الذي شحنت به كلمة عاطفة (Passion) عبر حقب من التاريخ ولم تستطع بعض النظريات الحديثة أن تتخلص من ظلاله. فمن المعروف أن هذه الكلمة تنحدر من كلمتي (Pathos) الإغريقية، و(Passio) اللاتينية. وكلاهما يدلّ في الأصل على الألم والعذاب سواء تعلّق الأمر بجسد الإنسان أو بروحه. لتتفرّع على ذلك جملة من الاستعمالات ما انتقلت تجلّز الكلمة في دائرة السكب والوهن وضعف الإرادة وتقيع بينتها وبين العقل (Logos) من جهة والعمل (Action) من جهة أخرى مقابلة صارخة تجلت لدى بعض فلاسفة الإغريق قديماً ونطقت بها في العصور الحديثة أحسن ما نطقت نظرية كانط (KANT) في الأخلاق.

فقد أبان هذا الفيلسوف العاطفة بشقّي صولها، لأنها في تقديره تهدّد استقلال العقل وتشكّل خطراً على حرية الذات وإرادتها. فطموح كانطه إلى إقامة فلسفة أخلاقية شكلانية وصارمة جعله يستبعد العاطفة التي ما إن تدخل في اعتبار القائم بالعمل حتى تلدس العمل وتعطل

به من مقصده الأخرى. ذلك أن الأفعال لا تكون خيرة إلا إذا كانت صادرة عن رغبة في احترام القاعدة الأخلاقية فحسب، فإنما شابتها العواطف والأحاسيس تجردت من صفة الخير^(١٠).
وللعواطف والانفعالات شأن آخر في ما يعرف بالنظرية النمطية الموسّعة لأغاليط القياس (Théorie standard : étendue des fallacies) فتُحدّ ههنا إزاء بداية اعتراف تختلف درجاته من دارس إلى آخر بما للعواطف والانفعالات من دور في العملية الإقناعية. فإثارة العواطف حسب مؤلفي كتاب «النطق الأشككي» لا يعدّ في حدّ ذاته ضرباً من المغالطة إلا إذا بلغ الأمر درجة تتعطل فيها القدرة على الاستدلال ويتوقّف مسار الفكر ليمسي أعمى أمام الحقائق ويغدو فريسة المغالطات والأباطيل^(١١).

ويعتبر كتاب «الطون» (D. WALTON) «مكانة الانفعالات في المحاورّة، خطوة مهمّة نحو الاعتراف بشرعية الانفعالات ودورها في السار الحجاجي». والحقّ أن «الطون» يُسند إلى الانفعالات دوراً مهمّاً في الحوار الإقناعي ويعتبرها حججاً لا تفكر إلى سند عقلاني، ولكنّ حشره وانطراخه في مقارنة تقويمية لهذا الشرب من الحجج حدّاً من إسهامه في هذا المجال. فقد سعى «الطون» إلى أن يحيط إثارة العواطف بنطاق حتّى يميز الاحتجاج الصحيح بها من الاحتجاج المغالطي ويفسح ما في بعض الاستعمالات من خداع وحيلة. وهي غاية جرد لأجلها مجموعة من الهادئ كانت معتمدة في تقويم الحجج الانفعالية الأربع التي عالجها.

فالحجّة القائمة على إثارة الشفقة (Argumentum ad misericordiam) يمكن أن تكون معقولة (Reasonable) عندما يستترّ للتكلم شفقة السامع من خلال استدعائه قيمة يُفترض أنّها تننزل في حيز الشترك بينهما كالأخوة والمساواة. وقد تكون خارجة عن الموضوع (Irrelevant) حين تعتمد المناسبة بينهما وبين سياق الاحتجاج. ومثل ذلك يكون في بحث علمي لا يفلح فيه استدراك الشفقة. وفي ذلك دليل على أنّ معايير معقولة هذا الشرب من الحجج الانفعالية تتوقف على أنماط الخطاب الحجاجي والسيّاقات التي يجري فيها.

وإثارة الشفقة تكون حجّة مغالطية (Fallacious) يتوسّل بها التكلم كي يجتنب ما يمكن أن يوجّه إليه في الراجل اللاحقة من الحوار من أسئلة نقدية. والحاصل من هذا كلّهُ أنّ هذه الحجّة القائمة على إثارة الشفقة والمطف لا يمكن قطعها عن مجموعة القيم التي يستطرها التكلم في سياق معيّن دوره حاسم في تجييش هذا اللون من الانفعال. فلا شكّ في أنّ هذه الحجّة واهية والمناسبة بينهما وبين سياق الاحتجاج بها معدومة لو حاول مدير أحد الصانع إقناع فريق من العمّال بصواب القرار القاسي بطردهم من العمل وذلك بتحريك عاطفة الرّحمة والشفقة فيهم وإشعارهم بأنّ في فصلهم عن العمل إنتقالاً للمؤسّسة التي تكاد المأساة تقضي عليها.

وتقوم الصحابة الجماهيرية (Argumentum ad populum) يتمّ بجعل المقاصد التي تحرك الخطيب بسبب من السّاق الذي يكتنف خطابه ومن الجنس الذي اختاره دون سواء. فالفرق واضح بين خطاب مثالي (Discours épideictique) ينشد فيه الخطيب إثبات هويّة الجمهور ويدعوهم إلى الالتفات حول قيم أخلاقية معيّنة على نحو يمتنّ عرى الصّلة بينهم ويجتنب إثارة حماسهم من أن تسقط في المغالطة والتشليل وبين خطاب آخر يقوم فيه الخطيب بتجييش عواطف الجمهور وتعبئتهم حتّى يدفعهم دفعاً إلى ممارسة العنف وإراقة الدّماء. فتُحدّ ههنا إزاء، خطيب يروم حمل جمهوره على إثبات فعل من الأفعال فيستغلّ من أجل ذلك توازج في الإنسان مدفونة كان يزيّن له العنف أو يجعله يتصوّر القتل وسكّ الدّماء فحين إن لم يرتكبهما ظلت النفس ظمأى لا يقرّ لها قرار.

هكذا أدخلت النظرية النمطية الموسّعة لأغاليط القياس العواطف والانفعالات إلى دائرة الإقناع واعتبرتها مكوّناً من مكوّنات الحجاج، ومنحت لها مكانة لا بأس بها بعد أن كانت مشبّوهة من

أصحاب النظرية النمطية، لأنها تشكل مصدراً للمغالطة والخطأ دون أن يحجب ذلك عنا حدود هذا الإسهام الذي ظلّ اعتراف أصحابه بدور العواطف في العملية الإقناعية مشروطاً ونظرتهم إليه مشوبة بشيء غير قليل من الحذر. فالحجج الماطلية لا بد أن تستوفي جملة من الشروط وأن تخضع لجملة من القواعد حتى تكون منتجة وإلا أنصف استخدامها بالمغالطة والخداع والتلاعب بعواطف الجمهور.

٢ - من العواطف الهوجاء إلى العواطف المعلقة

ليس من السهل أن نتعقّب شئى المقاربات التي مثلت منعرجاً حاسماً في تناول العواطف والانفعالات، ولكن حسبت أن تشير إلى فكرة مهمة تمثل قلب الرّحى في هذا التصوّر الجديد الذي بات يصدر عنه كلّ من عالم النفس وعالم الاجتماع والفيلسوف وعالم اللغة. نعلم بذلك الكفّ عن اعتبار الانفعالات ضرباً من الاضطراب والغوصى التي تخرج بالإنسان عن طوره وتسلبه القدرة على التفكير وتحوله كائناتاً مدفوعةً بأمور. والقول بذلك بأنّ الانفعالات فعل اجتماعيّ يكتبه الفرد ويتقاسمه مع سائر أفراد الجماعة التي ينتمي إليها ويخضع كسائر الأفعال والسلوك للمأسسة (Institutionalisation) ويدخل من ثمّ تحت طائلة الأعراف والتقاليد.

فالانفعال حالة يعيشها الفرد. ولكنه يسمّى إلى إشارك الآخرين فيها من خلال ما توفره الثقافة لأفرادها من طرائق تفاعلية وأطر جاهزة تسمح بتبادل تلك الانفعالات. فالأفراح والآث في جانب من جوانبها ما هي إلا طريقة تُحكم بها الثقافة الطوق على ما ينتاب الإنسان من مشاعر حتى يخضع ردود فعله لجملة الأعراف والنواميس ولا تخرج مشاعره عن الحدود المسموح بها. فالمجتمع يسمح للفرد بأن يبلغ مشاعره وانفعالاته إلى الآخرين. ولكن ذلك يتم وفق صيغ معروفة يكتبها الفرد بفعل التثنية الاجتماعية. ويصبح بفعلها قانراً على أن يعبر عن انفعالاته تعبيراً لا يترجم عن حالة من الهيجان التي يستعصي مراقبتها والسيطرة. عليها بل هو مجموعة من الأفعال والحركات ينجزها بشيء من السرحة حتى تكون مؤثرة ومشحونة بالعواطف. ومثل ذلك كثير في طقوس الموت ومواسم الأفراح^(١).

وغير بعيد عن هذا التوجّه الذي يرسخ الانفعال في الثقافة والمجتمع توجّه آخر^(٢) حاول أصحابه الكشف عن جانب عقائديّ يمسد الانفعالات ويكسبها بعداً قصدياً ويظهرها فعلاً لا نعدم له أسباباً تبرره ولا يتجرد من منطق معين. فالانفعال وفق هذا التصوّر ممّا تشعر به النفس وتتركه الصفة ويُسند العقل ويمكن أن يكون موضوع درس وتحليل. والآث المتفعلة ليست ذاتاً أهلقتها الوضعية الجديدة إلى الحدّ الذي عطل قدرتها كلّ التعميل على التفكير. بل هي ذات تنجز فعلاً تقويمياً إزاء الموضوع الذي يواجهها وتقوم بجملة من التاويلات. وهذا ما يجعل الانفعال وعياً بقيمة معينة قد تكون إيجابية كما هو الأمر في الفرح والإعجاب. وربما تكون سلبية ومثل ذلك يكون في الغضب والثقة واليأس.

فالانفعال في تقدير شارودو (P. CHARAUDEAU) ردّ فعل تقويميّ (Réaction évaluative) إزاء موضوع ما استناداً إلى النظام القيميّ والمعتقدات الرّكّبة بين أفراد الجماعة. فبسبب من تلك المعتقدات تتجسّد الحالة الانفعالية وبفعلها يتمكن الفرد من ضبط نفسه والسيطرة على تلك الانفعالات والتعبير عنها وإشارك الآخرين فيها.

والقول بإمكانية إخضاع الانفعالات للملاحظة والدّرس لا ينفي وجود صعوبات تعترض سبيل الباحث كلما رام التّأذ إلى الظّهر بها. وعلة ذلك ترجع إلى أسباب كثيرة تتصل بطبيعة الانفعال نفسه باعتباره ظاهرة معقدة تشبّك فيها الطبيعة بالثقافة وتتعدّد العلامات الدّالة عليها والآثار النّاجمة عنها ويمسر في بعض الأحيان أن تلتقي فيها بين ما هو عفويّ غير متصنّع وما هو قصديّ يشكّل للتّكلم بالخطاب إنشاءً ورمي من ورائه إلى غايات تأثيرية^(٣).

وحتى الأعراض الفسيولوجية لا يخلو أمرها من التباس. ومثل ذلك البكاء قد يكون تعبيراً عموماً عن حالة شعورية عصفت بالذات وفلقت من السيطرة والرافقة. وقد يكون في حالات أخرى طريقة مقصودة أرادت الذات من خلالها أن تبلغ انفعالها إلى الآخر حتى ينتبه إليها ويتأثر بها ويتحرك من منطقة الحياد إلى دائرة الانفعال. ولكن ما هو الانفعال الذي يعبر عنه البكاء؟ فهل نحن إزاء شعور بالألم أو شعور بالحزن أو إزاء فرح أو أسف؟ لا شك في أن المحلل هنا سينجز فعلاً استدلالياً وسيضع جملة من الفرضيات حتى يتمكن من معرفة نوع الانفعال. وهي مهمة تقدر في منتهى العمر إذا ما أردنا أن نبحث عن مدى الطابقة بين ما تشعر به النفس حقاً وصدقاً وما تصرّح به وتعتبر عنه بطرائق لغوية وغير لغوية.

فالحوض في مثل هذه القضايا قد يقضي بنا إلى متاعاة لا يمكن الخروج منها حتى في حالة إخضاعنا صاحب الحالة الانفعالية لاختبار فسيولوجي. فالكذب شأنه شأن الملل على خشية المسرح يحرص على إقناع دوره ويتقصص الانفعال الذي يريد أن يظهره إلى الآخرين إلى درجة تملو فيها الحدود بين الحقيقة والتمثيل. ولا سبيل إلى تخطي هذه العقبة إلا بتوجيه الاهتمام إلى الأثر الانفعالي الذي تهدف الذات إلى إحداثه والإشعار به. ففي هذا المستوى تتم دراسة الانفعالات ولا يهمنا بعد ذلك التحري في ما إذا كان ذلك الأثر الذي تسعى الذات إلى إحداثه هو عين ما تشعر به وما يعتدل داخلها.

ومعرفة المحلل بالسبب مهمة في تجلية الأثر الانفعالي وتمييزه من غيره. فنحن في تقدير «شاروديه» لا نعرف الأثر التولد من هذا اللفوظ «يجب قتل هذا الكلب» إلا إذا كنا بقلته عارفين وبالسبب الذي قيل فيه مُلمّين. فمثل هذا اللفوظ قد يكون له أثر عرفتاني (Effet cognitif) وقيمة إخبارية تحديداً إذا ما يتجه به بيطري إلى معاونته. فإذا كان البيطري قد نطق به مراعاة لصلحة المجتمع واستجابة للقانون الذي يقضي بقتل الكلاب الصابة بداء الكلب صار لهذا اللفوظ أثر من جنس القيم والمعايير. أما في الحالة التي يكون فيها صاحب الكلب هو المعنى بهذا اللفوظ فنحن هنا إزاء أثر عاطفي (Effet pathémique) وهو أثر مبنى على افتراض علاقة حميمة تربط الرجل بكلبه وتجعله يحزن لقتله حتى وإن كان في ذلك دفع لضرر مرتبة. فلو افترضنا أن صاحب الكلب بذل محاولات عديدة لعلاج كلبه وأن ذلك استغرق منه فترة طويلة إلى الحد الذي صار يشعر فيه باليأس والشق ويقرر بطريقة يتخلص بها من كلبه، لو افترضنا ذلك فإن الأثر الناجم عن ملفوظ البيطري يكون في هذه الحالة ذا طبيعة نغمية (Effet pragmatique).

والقول بأن الانفعال يقرن بفعل تقويمي تنجزه الذات يترتب عليه إقرار بوجود قدر من العقلانية يخفف من غلواء ذلك التصور الذي يمزج بالانفعالات في دائرة الاضطراب والمرض والاندفاعات المفرطة. ويترتب عليه أيضاً إسناد بعد عملي إلى تلك الانفعالات. فالخوف الذي يعتري الذات هو وعي بقيمة (Conscience d'une valeur) ووعي بالتزام (Conscience d'un engagement) أي إن الذات إذ تُصدر حكماً معيارياً على الموضوع الذي يصادفها تلزم نفسها بالقيام بفعل معين يتحدد نوعه في ضوء القيمة التي تسندنا الذات إلى ذلك الموضوع. فالخوف الذي يحصل إثر مشاهدة حيوان مفترس هو رد فعل مداره على فعل تقويمي تنجزه الذات (هذا خطير) وعلى انخراط في محاولة عملية تتمثل في تنادي ذلك الخطر (الهرب).

وهكذا خرجت الانفعالات من دائرة الطبيعة ومنطقة الشعور لتدخل مجال الثقافة والمجتمع وتصبح ظاهرة يسندها العقل ويحركها القصد والرغبة في التأثير. فالانفعالات لم يعد يُنظر إليها على أنها قوة سلبية واندفاعات مفرطة تصدر عن ذلك الجزء الأدنى الوجود في النفس والذي يشد الإنسان إلى كل ما هو حسّي وحيواني. لتُقلص من لم قدرة العقل على التفكير وتتسبب في اختلال التوازن العضوي. بل الانفعالات وفق هذه التصورات الجديدة ظاهرة تخضع للمرافعة

والسيطرة ويتسلى الإنسان تلويحها وتوجيهها الوجهة التي تخدم مقاصده على النحو الذي يجعلها أداة إقناع وتأثير^(٣١).

وما من شك في أن إحلل الأثر الاتصالي الذي ينشأ للتكلم إحداها محل ما يشعر به وما يعبر عنه والدعوة إلى مراعاة السياق لمعرفة ذلك الأثر الاتصالي أمور من شأنها أن تعين الباحث على دراسة الانفعالات في الخطاب. وهي غاية ستسهم في تحقيقها أعمال أخرى لاحقة من أبرزها مجموعة من المقالات أنجزها الباحث الفرنسي «كريستيان بلانتان» (CH. PLANTIN)^(٣٢)، وفيها أقاد من الخطابة القديمة إقامته من أعمال كثيرة معاصرة تنتمي إلى حقول مختلفة كالشداولية. وتحليل الخطاب. وعلم النفس. وإذا كانت القضايا التي أثارها «بلانتان» كثيرة فإن الغاية التي جرت إليها تلك المقالات هي الكشف عن الكيفية التي تنبئ بها الانفعالات في الخطاب والفرع جهاز مقاصمي يمكن الباحث من تحليل الخطابات التي يكون مدار الاحتجاج فيها على انفعال معين.

٣ - من الاحتجاج بالمواقف إلى الاحتجاج للمواقف

يشير «بلانتان» إلى أن الخطاب الحجائي (Le discours argumentatif) في مشهور التعريفات يقوم على الاحتجاج لقضية معينة أو اعتقاد ما أو فعل من الأفعال. فمدار الأمر إذن على شعور بواجب الاعتقاد (Devoir croire) أو شعور بواجب القيام بالفعل (Devoir faire) يسعى المحاج إلى إثباتهما بوسائل القوة وإستادعها بحجج تُمكن لهما وتقرى بتبنيهما. فالتنازع هنا يكون على فكرة يحاول التكلم حمل المخاطب على اعتناقها أو على فعل يجتهد في دفعه إلى إتباعه. متوسلاً في ذلك جملة من الحجج حتى يضي قدرًا من المصداقية على ما جاء يحتج له ويدافع عنه. ومن أمثلة ذلك هذا الملفوظ: «زيد من الثقات ولا يمكن أن يُدلي بشهادة زور».

فالاعتقاد في صدق ما يقوله زيد هو موضوع التنازع. وقد جاء هذا الملفوظ ردًا على مَنْ يطعن في شهادة زيد ويعتقد في أنه يكذب. وحملًا للمخاطب على أن يصدق زيدًا في ما يقول ويعتبر شهادته شهادة حق. فحينئذٍ شعور بواجب الاعتقاد في صدق شهادة أدل بها زيد يحاول صاحب الملفوظ حمل مخاطبه على تبنيهِ مستندًا في ذلك إلى حجة (زيد من الثقات) كانت بمثابة القدمة التي تُسَلِّم إلى نتائج.

أما قول القائل: «الطقس جميل. فهيًا بنا إلى الشاطئ» فموضوع التنازع فيه بين أطراف الخطاب من جنس الأفعال (الأحباب إلى الشاطئ) والحجة التي اعتمدها صاحب الملفوظ كي يحمل مخاطبه على إتباع هذا الفعل هي جمال الطقس. وغير بعيد عن هذا ناك التعريف العام الذي ساقه «بلانتان» في شأن الحجج قائلا: «الحجاج هو العملية التي من خلالها يسعى التكلم إلى تغيير نظام المعتقدات والتصورات لدى مخاطبه بواسطة الوسائل اللغوية»^(٣٣).

والحق أن «بلانتان» لم ينتقل على هذه التعريفات العامة والثابتة. بل انطلق منها وقام بتوسعتها منبهاً إلى أن التكلم مثلما يحتج لأفكاره التي يؤمن بها وأفعاله التي يأتيها يحتج لانفعالات وعواطفه ويصطنع الحجج ويلتمس البراهين كي يحمل مخاطبه على أن يدخل في حالة انفعالية معينة كأن يغضب أو يحزن أو يشعر بنطوبة والتخار. وراء ذلك تصور يرى أن الانفعالات في جزء كبير منها من أمر اللغة والثقافة. وأن ما يعترض الإنسان منها لا يكون دائماً محل إجماع وأن التنازع حولها يقتضي من الإنسان أحياناً أن يحتج لها ويدفعها بالحجج حتى يجد مَنْ يوافقها عليها ويشاركه فيها.

فمن الأمثلة التي يتشع من خلالها أن مشروعية الانفعال يمكن أن تكون موضوع تنازع واختلاف قول القائل: «ما كان لك أن تفسد هذا الغضب». أما استناد الانفعال إلى حجة حتى

يكون مبرزاً ومشروعاً فيتجلى من خلال هذا المثال: «أنا غاضب لأن في كلامك ما يطعن في شخصي» والثنازع حول الانفعالات يتجلى بوضوح في هذه العبارة:
زيد: - تمثل سلسلة الفنادق المبنية على طول الشاطئ معلماً منيقاً في الجهة لا يُضاهيه بناء آخر. لذلك أنا فخور بها.

عمرو: - حين أفكر في حجم الأموال التي أنفقت في بناء تلك الفنادق وأستحضر فقراء الجهة وما يعانون من خصاصة يتناوبني شعور بالخزي.

فكل من زيد وعمرو يحتج لانفعال معين، وكل منهما يحاول تبرير انفعاله استناداً إلى حجج تمكن لذلك الانفعال وتوفر له سبباً حلياً يكتسب قدراً من العقلية والشرعية. فالانفعال ههنا نتيجة وليست حجة تبرر والعمأ معيناً كما هو الأمر في هذا المثال:
«أنا ساخط، إذن أنا أشارك في المظاهرة».

فالفرق واضح بين حجاج ينهض على الانفعال ويستنفر فيه التكلم العواطف حجة يبرز بها القضية التي يريد أن ينتصر لها وحجاج تكون فيه الانفعالات هي الغاية التي تجري إليها العملية الحجاجية، وهي النتيجة التي يُجَرِّد التكلم لأجلها جملة من الحجج والمقدمات تُقضى إليها وتبرزها. فعلى استخلاص هذه النتيجة / الانفعال يتصبَّ جهد المحلل. محاولاً في ذلك أن يقف على المسار الذي تتشكل بمقتضاه الانفعالات داخل الخطاب. وراء ذلك تصوّر يعتبر الحجاج بمختلف أنواعه عملية لا تتحقق إلاً بوسائل لغوية وطرائق خطابية وأنه لا يكفي في حالة الاحتجاج للعواطف أن يختلف اثنان حول انفعال ما حتّى تكون إزاء خطاب حجاجي. فدون ذلك شرط آخر يتمثل في سعي التكلم إلى بناء ذلك الانفعال باللغة وتدعيمه بجملة من الطرائق الخطابية على النحو الذي يمكن من إيلاؤه والتعبير عنه وإخراجه في صورة جذابة ومؤثرة. فبفضل ذلك يحصن للتكلم انفعاله ويكسبه قدرة على المواجهة والصمود. ويحول من ثمّ دون دحسه بانفعال شديد⁽¹⁾. وبهذا نفهم قول «بلانتان»: «هناك احتجاج للانفعالات عندما يقوم الخطاب بتبرير شعور ما»⁽²⁾.

ومثلما توجد في الملفوظ علامات وقرائن تحدّد وجهته الحجاجية وتساعد على الظفر بالقوة الحجاجية الضمنية فيه يكون الخطاب المحتجّ للانفعالات موجّهاً نحو التعبير عن عاطفة معينة تعبيراً مباشراً عندما يحتوي الخطاب على ملفوظات الانفعال (Les énoncés d'émotion) وغير مباشر حين يتعلّق الأمر بمواضع الانفعال (Topiques des émotions).

أ. ملفوظات الانفعال

يستعير «بلانتان» هذا للتصوّر من اللسانيين الذين اعتنوا بمعجم الانفعالات وانطلقوا في ذلك من رصد الأفعال المعبرة عن الانفعالات على خلاف علماء النفس الذين أبدوا عناية واضحة بالأسماء. ومن الطبيعي أن يغني التوجّه اللساني الذكور والتجسّد في النظرية التحليلية ونظرية المعجم - النحو إلى الاهتمام بالتركيب باعتبارها الإطار الذي يحتضن أفعال الانفعالات (Les verbes d'émotions) ومن ثمّ إلى اعتماد ملفوظات الانفعال متصوّراً أساسياً في دراستهم تلك.

وملفوظ الانفعال هو ملفوظ يقوم على إسناد لفظ من ألفاظ الانفعال (Termes d'émotion) إلى موضوع نفسي (Lieu psychologique) «زيدٌ حزين». فدزيّد هو الوضع النفسي وحزين هو لفظ الانفعال المسند إلى دزيد. وليس المقصود بالإسناد هنا الإسناد النحوي، وإنما هو ضرب من العلاقة التي تترن بين شعور ما وذاتٍ معينة لا تحتلّ بالضرورة موضع المسند إليه في الجملة:

- زيد يكره المال

- المال يُقرّف زيداً

فزيد هو الوضع النفسي في المثالين ، ولكن وظيفة السُّحُوف في الجملة الأولى (مسند إليه : مبتدأ) غير وظيفته في الجملة الثانية (مفعول به). وتحديد فواعل التمس (Les acteurs) عطلية من شأنها أن تساعد الدرس على تعيين الموضع النفسي . باعتبار أن كل فاعل هو موضع نفسي محتمل إذا وَرَدَ في أول التمس غير مقترن بلفظ من ألفاظ الانفعال . فذلك لا يمنع من أن تُسند إليه في مواضع لاحقة من التمس عدد من ألفاظ الانفعال وتنشأ من ثم ملفوظات الانفعال . ومن أمثلة ذلك ما ورد في مطلع الفصل الرابع من الأتيام : "كان جالساً إلى المشاء بين إخوته وأبيه . وكانت أمه كعادتها تشرف على حقة الطعام تُرشد الخادم وترشد أخواته اللاتي كن يشاركن الخادم في القيام بما يحتاج إليه الطاعسون"^(١٧).

فكل من الصبي المشار إليه بضمير مستتر تقديره «هو» (كان لك) والإخوة والأب والأم والخادم والأخوات فواعل نصية ومواضع نفسية محتملة عدد منها سيتحول في مقاطع لاحقة إلى مواضع نفسية حقيقية وذلك على إثر فعلة الصبي المتمثلة في أخذه اللقمة بكتلات يديه . "فأما إخوته فأغرقوا في الضحك . وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما أبوه فقال في صوت هادئ حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني . وأما هو فلم يعرف كيف قضى ليته"^(١٨).

ومن الطبيعي أن تأتي الكائنات البشرية في مقدمة الموضع النفسي المحتملة تليها الحيوانات . وهذا ما يظهر في ذلك الحزن الذي انتاب الخيول العربية عندما جلبت إلى ألتانيا منفى السلطان خزل فلم تتحمل مرارة الغربة ولفع الرياح الباردة : "كانت الخيول في هذا الشتاء ضعيفة وحزينة [...] وعيونها مليئة بالحزن والعذاب"^(١٩) . ولا يمكن لغير الكائن الحي أن يعقل موضعاً نفسياً حتى وإن اقتربت به ألفاظ الانفعال : يحلم مفرغ . فالحلم في هذا المثال ليس موضعاً نفسياً . بل هو مصدر ذلك الفزع . وإسناد ألفاظ الانفعال إلى غير الحي قد يكون نتيجة تشخيصه كقولنا : غضب البحر ، وتجهج وجه الطبيعة .

وتعيين الموضع النفسي لا يكون دائماً عن طريق أسماء الأعلام . فإلى ذلك نجد اسم الجنس والضمائر وأسماء الإشارة والركب التعتي الذي يكون منوعاً اسماً موصولاً (حزن الذي سقط في الامتحان) . أما في الحالات التي يحضر فيها لفظ الانفعال ويغيب في المقابل ذكر موضع نفسي بعينه فإن الملتفط هو الوضع النفسي ومن أمثلة ذلك : «تركتك في فلسطين مجازر مرعبة» / «أسي موجد» أن يموت الصغار .

فالملتفط هو موضع الشعور بالرعب في المثال الأول . وهو موضع الشعور بالأسى في المثال الثاني . وهو أيضاً موضع الشعور بالقرف في هذا المثال : «زيد شخص مقرف» .

وقد يحتوي الملفوظ الواحد على موضعين نفسيين كقولنا :

«لم يابه زيد بهذا الخبر السيء» فالخير في هذا المثال ولد شعورين مختلفين هما الفرح لدى التلطف واللامبالاة لدى زيد .

ولا يخلو تعيين ألفاظ الانفعال المسندة إلى الموضع النفسي من مصاعب مرتعاً إلى غرارة معجم الانفعال وعدم وجود مقاييس دقيقة تُمكن الباحث من الإحاطة به . فالدلالة على الانفعالات لا يستأثر بها قسم من الكلام دون سواه (حزن زيد / زيد حزين / استبد الحزن بزيد) ولا تتم دائماً بطريقة مباشرة واضحة (خاف زيد / ارتعدت فرائض زيد / خلق قلب زيد) ولا تنكشف في بعض الحالات إلا بربط ملفوظ الانفعال بسياقه ومعرفة ما يتوسل به المتكلمون داخل هذه اللغة أو تلك من طرائق يعبرون بها عن انفعالاتهم وتكون مفهومة من أهل اللغة بينما تستغل على غيرهم لأنها من العبارات النكتة والأقوال الجاهزة .

وكثيراً ما يتم التعبير عن الانفعال بذكر ما ينجم عنه من آثار نفسية وفسيولوجية وسلوكية . فتقوم تلك الآثار مقام ألفاظ الانفعال . لأنها قرائن دالة على الحالة الانفعالية يمكن اعتقادها في

تحديد ملفوظات الانفعال. فقد لا نجد لفظاً من الألفاظ التي تعين الخوف باسمه. ولكن ذلك لا يحول دون بناء هذا الانفعال الذي يمكن أن نقرأه في نظرات الشخصية أو حركتها أو من خلال قرائن أخرى كثيرة:

«انعقد لسانه» / «اصلطت أسنانه» / «جف ريقه» / «خفق قلبه بقوة» / «خارت قواه» / «اقشعر جلده» / «تصيب العرق من جبينه» / «اصفر وجهه» / «سلت حركته».

ولا شك في أن السياق دوراً حاسماً في الكشف عما إذا كانت مثل هذه القرائن تدل على الخوف أو على انفعال آخر أو على ظاهرة أخرى لا تقع في دائرة الانفعال. فاصطلاك الأسنان وقشعريرة الجلد وشكل الحركة علامات تدل في سياق على الشعور بالخوف. وفي سياق آخر على ما يفعله البرد الشديد في الإنسان. وكذلك القوى الخائفة والعرق المتصيب على الجبين الصففر وجفاف الريق قد تكون من آثار الحمى على المريض. وقد نستخدم ألفاظ انفعال مسندة إلى موقع نفسي ودالة على الشعور بالخوف:

«قال الشيخ في هدوء وسخريّة: وقد زعمت أنك ما زلت تحفظ القرآن فاقرا سورة يس. ففتح الله عليه بالآيات الأولى من هذه السورة ولكن لسانه لم يلبث أن انعقد وريقه لم يلبث أن جف وأخذته رعدة متكررة تصيب على أثرها في وجهه عرق بارد»^(١٢١).

فنحن في هذا المثال إزاء الألفاظ دالة على الخوف، لأن الأمر متعلق بصبي يمتحنه والده في محوّلوه القرائني فيخشى أن يقتشع أمره ويكتشف والده أنه كان يقضي أيامه في الكتاب في اللعب والرج لا في حفظ القرآن. وقد تكون القرائن الدالة على الانفعال أفعالا وحركات تأتيتها الشخصية وتقترون بانفعال معين وتكون من التعارف عليه بين أفراد الجماعة. ومثل ذلك طائفة الرأس وتنكيسه دلالة على الشعور بالخزي أو الخجل أو بهما معا. وهذا ما شعر به الصبي حين أخلق في استحضار محوّلوه من القرآن.

«خرج صاحبا من المنظرة منكس الرأس مشطرباً يتعلّر».

وقد يتأدى الشعور بالعار والخزي بحركات أخرى من قبيل تفتادي النظر في عيون الآخرين وتجسّب الواجهة:

{إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمُ بِالْأُنْثَىٰ عَلَىٰ وَجْهِهُ مُنَوَّرًا وَهُوَ كَذِيمٌ ۝١٦/٥٨} يَلَوَّزِي مِنَ الْقَوْمِ مِن سُوِّهَا مَا بُشِّرُ بِهِ أَيَسْكَرُ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ ۝١٧/٥٩}

فشعور من أنجب أنثى بالعار ثم التعبير عنه بذكر أثره الفسيولوجي المتمثل في اسوداد الوجه وبالإشارة إلى فعل الله الشخصية تعلل في تجسّب الاحتكاك بالثاس.

ب. مواضع الانفعال

يتعلّق الأمر ههنا بملفوظات لا تحتوي على لفظ من ألفاظ الانفعال ولا على تعبير يمكن أن نستشف منه انفعالا معينا وتقدر رغم ذلك على أن تشير الانفعال. فمثل ملفوظات لا تعين الانفعالات بأسمائها ولا تشير إليها بما ينجم عنها من آثار نفسية وفسيولوجية. بل نحن إزاء شرب من التوجيه الانفعالي مداره على وجود سمات انفعالية (Pathèmes) بها يتّجه اللغوظ نحو التعبير عن انفعال ما وبقليلها يفدو حجة تبرّر ذلك الانفعال^(١٢٢).

وقد وجد «بلانتان» في الخطابة القديمة وتحديدًا في ما يعرف بالواضع (Topiques) مجموعة من البائد تحكم ذلك التوجيه الانفعالي وتمكّن الباحث من إعادة تشكيل العواطف داخل الخطاب. «فالواضع مجموعة من القواعد تحكم إنتاج الحجج»^(١٢٣). وهي في معناها العام أداة يستعين بها الإنسان في جمع المعلومات ومعالجتها وتناول الأحداث ومقارنتها لغايات سردية ووصفية وحجاجية^(١٢٤). فدورها شبيه بدور المقولات (Catégories). ذلك أن «الإنسان يكتسب المعرفة وينظمها بواسطة القولة ويفهم العالم والثاس والأفكار بواسطتها [...] فيدونها يكون المحيد

وكذلك الأفكار وضروب السلوك مبعثرة وقوسية. ويدونها لا تستطيع الذاكرة أن تحتفظ بشيء^(١٧).

وليست الواضح التي يستند إليها «بلاتنان» في إعادة بناء الانفعالات التي تشمل بمجال معينه من قبيل موضع الدلوات السياسية وموضع الشيخ التصاهي وموضع الربيع بل مقصوده منها ما كان موفلاً في العموم والتجريد، وهو ما يعبر عنه بالشكل الآتي: «مَنْ قُلْ مَاذَا، مَتَى، وَأَيْنَ، وَكَيْفَ...» فإثارة مثل هذه الأسئلة من شأنها أن تعيننا على استخراج سمات المظهر الحجاجية، ومن ثم على معرفة العناصر التي توجّهه نحو انفعال معين^(١٨).

● **ماذا (الحدث):** مدار هذا السؤال على طبيعة الموضوع الذي يطرّفه التكلم وعلى الحدث الذي يمثل مادة خاماً تحمل في حد ذاتها شحنة عاطفية. فإذا كانت جملة من المعاني والأغراض تتجرّد من كلّ حمل عاطفي ولا تكتسب قبل تشكيلها في الخطاب قدرة على تحريك الانفعالات، فإنّ منها ما إذا طرق السمع أثار في النفس أحزانا وأشجانا. ومنها ما يبعث على البهجة والسرور. قلّيس دوران الحديث على الكوارث والحروب كدوراته على أنواع الأطعمة. وليست الانفعالات التي تثيرها فيما مواضع الشيب والزمان من صنو ما يحركه فيما ذكر الطفولة ومرايح الصبا.

فاختيار الموضوعات واصطفاء الأحداث يمثلان خطوة أولى في توجيه الخطاب نحو انفعال معين. والحق أنّ إقادة «بلاتنان» من الخطابة واضحة. فهذا الوضع انبثى على تلك القاعدة الخطابية التي تدعو الخليل إلى أن يصف أشياء مثيرة ويستحضر أحداثاً تقدر على تحريك سواكن الجمهور وتهييج عواطفهم متى لم تسعف الشواهد ولم تكن في حوزته أشياء مثيرة بلوّح بها وعرضها على جمهور من قبيل قميس القليل اللطخ بالدم ودمية الطفلة المغتصبة والخنجر الذي طعن به القليل.

وتولد الانفعالات من طبيعة الواضع لا يخلو من نسبة مردّها إلى ارتباط الانفعال بقم الأفراد ومصالحهم. فموت شخص ما لا يولد حزناً إلا لدى من تربطه بذلك الشخص علاقة محبة. أمّا أصداءه وحساده فهم فرحون لموته. وليست الأسمات كلّهن يحزنن لموت أبنائهن إلا هناك حالات يختلط فيها الحزن بالشعور بالافتخار. ومثل ذلك ما تشعر به الأم الفلسطينية التي يُنفذ ابنها عملية استشهادية في تلّ أبيب. فيبلغها نبأ وفاته وموت عشرات الإسرائيليين جراء تلك العملية. فالتفّعة على الإسرائيليين والاعتقاد في أنّ قتلهم يشكل دفاعاً مشروعاً عن النفس بل جهاداً في سبيل الله وفي أنّ من يموت بسبب ذلك هو شهيد عند الله ماله الجنة. وهو بطل في قومه. كلّ ذلك يفسّر ما تشعر به تلك الأم من حزن معزج بالافتخار.

● **مَنْ (الشخص):** للشخص دور في توجيه الخطاب وجهة انفعالية. فما يخلّفه موت الأطفال في النفوس من أسى وحزن كبيرين يختلف عمّا يكون لموت المسكين الذين بلغوا أرذل العمر من وُقع. وموت المدنيين في الحروب أكثر إيلافاً من موت الجنود المحاربين. وأكثر إيلافاً من هؤلاء وأولئك موت السعفين الذين جالروا من دول أخرى يعمّون يد المساعدة ويُصدّون جراح الصايين فأصابتهم قتال العدو. وتوظيف نشرات الأخبار لهذه القاعدة يتجلّى أحسن ما يتجلّى في الأخبار عن ضحايا الحروب والكوارث. ومثل ذلك هذا النّيا:

«أساب القصف الإسرائيلي اليوم عشرة أشخاص من بينهم ثلاثة أطفال لم يجاوزوا الخامسة. والثقاوت بين الأشخاص حاصل متى نظروا إليهم متغلبين. ذلك أنّ الحدث الواحد لا يقع في النفوس موقعاً واحداً. فالإعلان عن رصد جائزة مالية كبيرة في أحد البرامج التلفزيونية له على الشرائح الفقيرة والعاطلين عن العمل آثار انفعالية لا نجد لها مثيلاً لدى من كانوا من المتفرجين أعياناً موسرين.

• **بَلِّغْ مَاذَا (الخطاب):** يعتبر «بلاتنتان» المقايضة والحِثُّ على الطَّائِفَةِ من أمضى الأدوات البانية للانعقالات. فيكفي أن يعقد التكلم صلةً بين الموضوع الذي يطرقه وموضوع آخر يقرن في أنعان النَّاسِ بشحنة عاطفية قوية حتَّى يصبح خطابه قادراً بدوره على بناء انفعال معيَّن واحتجاج له على نحو يغدو مبرراً. ومن أمثلة ذلك ما يجري في الخطابات العربية المضادة للعولمة من استحضار متركز لمقاومة الاستعمار. وذلك من خلال عملية مقايضة تصبح العولمة بمقتضاها ضرباً من الاستعمار الجديد وأداة تمكن الدُولَ القويَّةَ من بسط نفوذها على الدُولَ الضَّعِيفَةِ. وهو ما يسميهم في رُسم تلك الخطابات انفعاليّاً. ذلك أنَّ الاستعمار حدث مشحون بالعاطفة مثير للكره والسُّخط لأنَّه يقرن في ذهن العربيِّ بالاضطهاد والاستبداد والقمع.

فتتأثر الخطابات الدائرة على العولمة وتباين المواقف تجاهها بحركتهما شعوراً متناقضاً إزاء العولمة هما: الحب والانتهاز من جهة، والكره والسُّخط من جهة أخرى. لذلك يسمي كلُّ فريق إلى تبرير انفعاله. فالخطاب البشر بالعولمة والدَّاعي إلى الانخراط فيها هو خطاب موجَّه نحو التَّعبير عمَّا يكتُّه أصحابه لهذه الظَّاهرة من إعجاب وانتهاز. بينما يسمي الخطاب المناهض للعولمة إلى دحض ذلك الشُّعور وبناء خطاب يتَّجه نحو التَّعبير عن عاطفة الكره. ويكون فيه التَّشبيه الذي يقرن العولمة بالاستعمار حجة تبرز ذلك الانفعال. وتقدر من ثَمَّ على تأليب النَّاسِ على العولمة حتَّى يكونوا من الكارهين لها والسَّاخطين عليها.

• **لَينَ ومَتَى؟ (الإطاران الزمانيّ):** ليست الأمكنة والأزمنة في سائر الحالات أمر مجرَّدة تقع الإشارة إليها لأنَّها من لوازم الفعل ومتَّصاته. بل المكان والزَّمان في كثير من الأحيان يسهمان في توجيه الخطاب انفعاليّاً لما يمكن أن يقرن بهما من شحن عاطفية. فالفرق واضح بين قولنا:

«لَقِىَ زَيْدٌ نَحْبَهُ»

وقولنا:

«لَقِىَ زَيْدٌ نَحْبَهُ لَيْلَةَ زَفَاقِهِ»

ودور المكان في بناء العواطف يبرز بوضوح في حرص وسائل الإعلام على ذكر الأمكنة التي جُدَّت فيها الأحداث ذكراً لا يبرأ منه في كلِّ الأحوال الأمانة في النُّقل وإحاطة القارئ أو السَّامع بجزئيات الخبر وتفاصيله بقدر ما يقصد منه إثارة انفعال. ما يكون بمثابة النتيجة التي تلود إليها تلك الصِّغَةُ الوارِدة عليها الخبر. فلا شكَّ في أنَّ ما يتولَّد في النَّفس من مشاعر المُقْبَةِ والسُّخط على مرتكبي الفعل لا يكون على الدَّرَجَةِ نفسها حين يقدِّم الخبر في هذه الصِّغَةِ:

«حدث انفجار في مدينة الرُّمَادِي خَلَّفَ سبعين قتيلاً»

وحين يُرد على هذا النُّحو:

«حدث انفجار في الجامع الكبير بمدينة الرُّمَادِي خَلَّفَ سبعين قتيلاً».

فالتَّخصيص على ذكر الجامع في الصِّغَةِ الثَّانِيَةِ للخبر له وزن كبير في رسم الخطاب انفعاليّاً وفي الاحتجاج لمشاعر التُّقَةِ والغضب على القائمين بفعل التَّفجير. وعلة ذلك أنَّ الجوامع عند المسلمين من الأمكنة المُقْبَةِ التي تمتع ببيوت الله ولأنَّ الذين يؤمُّونها إمَّا من الصَّليِّين الذين جاؤوا لأداء الصَّلَاة وتلقية الإيمان، وإما من الذين رُوِّعَتْهم الحرب فاعتصموا بالجوامع بحثاً عن الأمان. لذلك فإنَّ فعل التَّفجير يغدو جريمة في حقِّ الله وفي حقِّ عباده الباحثين عن النُّجاة في الدُّنْيَا والآخِرَةِ. ويصبح الخبر جرماً ذلك حجة تبرز السُّخط على «المقاومة». وعندما أسمع بأنَّ بعض عناصر «المقاومة» تستهدف الصَّليِّين في الجوامع لا أملك إلا أن أشعر بالتُّقَةِ عليهم.

• **كَمْ؟ (الكميَّة / الحدَّة):** من العوامل التي تكثف حجم الانفعال ودرجته عدد الأشخاص المعنيِّين بالحدث. فالحادث التي تزعم فيه عشرات الأرواح أكثر ترويعاً من الحادث الذي يخلف قتيلاً

واحدًا، والألم التي تلقد في الحرب أبنائها الخمسة مثيرة للشفقة أكثر ممّن فقدت أبنًا واحدًا. أمّا إذا ارتفع عدد المصابين إلى الملايين فالهزّة النفسيّة أشدّ والأثر الانفعاليّ أعمق. وهذا ما يظهر من خلال هذه العبئة: «نقلت اليوتيسيف أنّ ثلاثة ملايين ونصف مليون عراقيّ - بينهم مليون وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقلّ أعمارهم عن خمس عشرة سنة ومئتان وثلاثون ألف امرأة حامل أو مرضعة - يواجهون خطر سوء التغذية الذي قد يؤدّي إلى الوفاة بسبب العقوبات الاقتصادية».

● **مأنا (السبب):** يتعلّق هذا السؤال بالأسباب التي تولّد الحدث وبالفواعل القائمة به أي بالجهة المسؤولّة عن وقوعه. فالانفعالات المتولّدة من ذلك الحدث تتغيّر بتغيّر الفواعل والعوامل المتسبّبة في حدوثه. فالثقوب الشاحنة وموت السائق بسبب السكر يجعلنا نغضب على هذا السائق بينما انقلب الشاحنة وموت السائق بئرا العدو يخلف في أنفسنا شعورًا بالألم والأسى. فالسائق في المثال الأوّل أجرم في حقّ ذاته. لأنّه ألقى بيده إلى التهلكة. وهو في المثال الثاني شهيد والجريمة ملقاة على عاتق الجنديّ الذي أطلق عليه النار.

على هذا النحو تشكل ملفوظات الانفعال ومواضع الانفعال سبيلين مختلفين في إبراز الانفعالات داخل الخطاب. فاستخلاص هذا المستوى من الخطاب يتمّ في الحالة الأولى استنادًا إلى الآثار المتأخّجة عن الانفعال والقرائن الدالّة عليه. ويكون في الحالة الثانية باعتماد الأسباب التوجية له. فلكلّ المواضع بمثابة الجزئيات التي نستخلص منها ما هو كليّ (الانفعال) بموجب فعل استقرائيّ (Induction). أو هي مقدّمات تفضي بنا إلى نتيجة استنادًا إلى رابط منطقيّ يصل بينهما. فالانفعال هنا مستنبط (Émotion inférée) دون أن يعني ذلك أنّ إنشاء الانفعالات داخل الخطاب يقع بالضرورة مسارًا منطقيًا. فلنسا إزاء أبنية منطقية صارمة حتى يكون الاستنباط آليًا بل إنّ إنتاج الانفعالات فعل أحقّ أن نلتمه بالبناء الخطابيّ - الحجاجيّ (Construction rhétorico-argumentative). لذلك يُعرّض «بلاتنان، عن استخدام مصطلح الأسباب (Causes) ويجري محلّها مصطلح «حجج الانفعال» (Raisons des émotions) لأنّ مدار الأمر عنده على بناء حجاجيّ للانفعالات تكون فيه الملفوظات بمثابة الحجج التي يؤتى بها ويعول عليها لتبرير انفعال بعينه.

II. البناء الحجاجيّ للانفعالات: للمقال السياسيّ نموذجًا

جريمة بحقّ الإنسانيّة

تدمير مجلس الأمن للعراق مستمرّ منذ ١٩٩١

محور الشرّ والهدم عن الدبلوماسية

أعلنت الإدارة الأمريكيّة مؤخرًا أنّ «محور الشرّ» يتألف من كوريا الشماليّة وإيران والعراق. وسحّبت هجمات ١١ أيلول (سبتمبر) لذلك الإعلان وللتهديدات الأمريكيّة الموجهة إلى قوى «الشرّ» (والتي من يساندها) بأن يُعمّم بقوة وبزخم إعلاميّ وسياسيّ لافت. وتهذّب الإدارة الأمريكيّة اليوم بشرب العراق بوجه خاصّ، وتُضفي على تهديداتها عنوانًا ذا عبارات مثولوجيّة وثيولوجيّة بعيدة عن السياسة والدبلوماسية: فالعراق بالنسبة إلى الإدارة الأمريكيّة يمثل «الشرّ»، وعبارة «الله أكبر» التي أضافها صدام حسين على العلم لتدلّ على إسلاميّة العراق قد تساعد الإدارة الأمريكيّة على التأكيد للأمريكيّين وللعالم أنّ العراق المسلّم يجب أن يدمر كما دُمّرت أفغانستان الإسلاميّة. ذلك أنّ الإسلام والمسلمين، من وجهة نظر الأمريكيّين، أمران مترابطان. بل مسؤولان عن دمار ١١ أيلول. وهذا يعطي «مساقيّة» أمريكيّة (وغربيّة إلى حد ما) لحيلة تجويع العراقيّين التي بدأت منذ مطلع التسعينيات وما زالت مستمرة حتّى اليوم. وتنفذ تحت مظلة مجلس الأمن التابع للأمم المتحددة.

خلال الخمسين سنة الأولى من وجود منظمة الأمم المتحدة قام مجلس الأمن، بهذا على الفصل السابع من ميثاق المنظمة، وفي عشر مناسبات مختلفة، بفرض عقوبات اقتصادية متفاوتة القسوة ضد عدد من البلدان. ولعلّ أشد تلك العقوبات هو ما فرض على العراق. لا بل إن العقوبات التي فرضت على هذا البلد منذ عام ١٩٩١ تبدو وكأنها تهدف - أكثر من أية تجربة سابقة في هذا المجال - إلى تدمير البنى التحتية البشرية والمادية في هذا البلد.

في القسم الثاني سأقدم بعض النقاط التي تدل على حقيقة الهدف من عقوبات مجلس الأمن على العراق.

السبب الحقيقي للعقوبات وإمراج العراق في محور الشر

تبنت الأمم المتحدة مشروع عقوباتها التكاملي والإلزامي ضد العراق وفقاً للفصل السابع من ميثاقها، وكررت مرسوم على الاجتياح العراقي للكويت في الأول من آب (أغسطس) من العام ١٩٩٠. وفي السادس من ذلك الشهر أصدر مجلس الأمن قراره رقم ٦٦١ الذي يمنع استيراد السلع من العراق وتصديرها إليه، ويحدد ودائع الحكومة العراقية والواطنين العراقيين في الخارج، كما لوقف كل العقود التجارية الجارية مع العراقيين والمؤسسات العراقية. ونص القرار نفسه على إنشاء لجنة عقوبات تضم ممثلين عن الدول الأعضاء في المجلس. وحدد الإشراف على تطبيق العقوبات بشكل كامل وصارم. وسرعان ما تم تعديل برنامج العقوبات وتوسيعه: ففي القرار ٦٦٦ أُرسل مجلس الأمن إلى لجنة العقوبات مهمة تحديد ما يمثل الظروف الإنسانية، ضمن مواد القرار ٦٦١ لتقليص فرص «التهرب» من تنفيذ العقوبات. وأمر مجلس الأمن بموجب القرار ٦٦٦/١٩٩٠ أن يتم شحن الأدوية والمواد الغذائية إلى العراق تحت إشراف المؤسسات الإنسانية الدولية بدلاً من المؤسسات التابعة للحكومة العراقية. ولتنفيذ الحظر التجاري بشكل كامل. أمر مجلس الأمن الدول باعترض سفن الشحن الداخلة إلى العراق والخارج منه، وتفقد حصة السفن الشنقية بأنها تمارس التجارة مع هذا البلد. ومنع مجلس الأمن أيضاً حركة الطيران من العراق وإليه، وطلب إلى الدول الأعضاء منع الطائرات العراقية من ممارسة حقها في المغادرة (قرار ٦٧٠/١٩٩٠).

وقرر مجلس الأمن، بعد أن ادعى أن نظام العقوبات المفروض فشل في حصد النتائج المطلوبة لإخراج القوات العراقية من الكويت، منح الدول الأعضاء حق استخدام كافة الوسائل لتحقيق ذلك الهدف بموجب القرار ٦٨٧. فاستندت على العراق جيوش دول «الحالف» تحت امرة العم سام (وهي جيوش ما زالت منتشرة في الخليج). وقامت بهجمات جوية وبرية وبحرية ضد المنشآت العسكرية والمدنية والاقتصادية العراقية. تبعها انسحاب الجيش العراقي من الكويت. ومع ذلك، لم يحل خروج القوات العراقية من الكويت دون استمرار العقوبات. فها هو الهدف الحقيقي للعقوبات المستمرة على العراق حتى هذا اليوم؟

على الرغم من الانسحاب العراقي وتوقيع اتفاق وقف إطلاق النار، قرر مجلس الأمن بموجب القرار ٦٨٧/١٩٩١ استمرار العقوبات على العراق. قيات واضحا أن مطالبة مجلس الأمن بالانسحاب الجيش العراقي من الكويت لم تكن سوى ذريعة لفرض هذه العقوبات وليست هدفاً حقيقياً لها. وقد تجلّى إصرار مجلس الأمن على تدمير العراق إثر الانسحاب من الكويت. كما تبين أن أعضاء مجلس الأمن الدائمين كانوا «ولا يزالون» قلقين إزاء التهديد الذي يشكله العراق لإسرائيل. خصوصاً بعد انتهاء الحرب الإيرانية - العراقية. أكثر مما كانوا «قلقين» على الكويت ودول الخليج العربية. وللأسف فإن الكثير من الكويتيين والخليجيين لم ينتبهوا إلى هذا الأمر.

ادعى مجلس الأمن أن العقوبات على العراق تنتهي حين ينفذ العراق القرار ٦٨٧ الذي ينص على ضرورة تدمير العراق لأسلحة الدمار الشامل التي قيل أنه يمتلكها. وحين يسمح بمراقبة دولية لتنفيذ التزامه عدم معاودة إطلاق برامج الأسلحة النووي - الكيميائي والبيولوجي. وفي تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٠ أقرت الولايات المتحدة مجلس الأمن بإصدار القرار ٧٧٨ الذي يجسد ما تبقى من الحسابات الصورية العراقية في الخارج، التي كان العراق يستخدمها لشراء الحاجات الإنسانية الملحة^١. وفي الوقت عينه تمنع إسرائيل في تطوير برامج أسلحة الدمار الشامل لديها، وفي تطوير برامجها النووية في صحراء النقب. وتستمر في خرق قرارات مجلس الأمن من خلال

احتلالها المستمر لأجزاء من جنوب لبنان والجلولان وغزة والضفة الغربية. وتتلقى مبالغ هائلة («مساعدات») لدعم مقوماتها الاقتصادية والمؤسسية والخدماتية وتحديثها.

رفض العراق سياسة ازدواجية المعايير التي ينفذها مجلس الأمن لفرض الرضوخ الكامل للقرار ٦٨٧. ولا سيما المواد المتعلقة بتدمير أسلحة الدمار الشامل التي (ربما) يملكها. ومع استمرار الرضوخ العراقي لا تزال نصوص الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة قيد التطبيق من دون تغيير جذري منذ عام ١٩٩٠.

ورغم العقوبات القاسية وسياسة التجميع والصف الأمريكي - البريطاني المتقطع للعراق. ظلت القيادة العراقية تهدد إسرائيل وتنادي بزوال الاحتلال الإسرائيلي عن الأراضي العربية (كما تنص قرارات مجلس الأمن). بل راحت تؤسس في بغداد - ثم تستعرض - جيشاً لتحرير القدس. وهذا هو السبب الحقيقي لاعتبار العراق جزءاً من «محور الشر»؛ فكل من يعادي إسرائيل يعتبر شريكاً أو لهماياً ضمن المعايير الأمريكية المولدة. وليس صحيحاً أن الأمريكيين والأوروبيين حريصون على احترام حقوق الإنسان في العراق. فهناك أمثلة كثيرة عن أنظمة ارتكبت أبشع الجرائم بحق الإنسانية وحظيت بالدعم الكامل الأمريكي (والأوروبي أحياناً). ومنها إيران زمن الشاه وتركيا وإسرائيل وعدد كبير من دول أمريكا اللاتينية الرأسمالية الديكتاتورية القائمة للشبوعيين واليسار عامة.

العقوبات حرقاً للسيادة وجريمة ضد الإنسانية

تلحق عقوبات الأمم المتحدة الإلزامية ضد العراق أذى قاسياً بالشعب العراقي. ونظام مجلس الأمن ولجنة العقوبات التابعة له معاناة الشعب العراقي العاقب منذ أكثر من عشر سنوات والمحروم من العيش في كرامة وسلام. وتحت وطأة الضغط الإنساني؛ ومع العرض الأول للصورة الفظيعة لمستشفيات الأطفال في بغداد. طلب مجلس الأمن من لجنة العقوبات تخفيفاً شكلياً لحدة العقوبات على المدنيين العراقيين. ومنح لها بإدخال بعض الاستثناءات على حظر الشامل المفروض. وهكذا أوجد مجلس الأمن مخرجاً يقضي بالسماح للعراق بتصدير النفط مقابل شراء الغذاء واللوازم الإنسانية الأخرى بموجب القرارين ٧٠٦ و٧١٢.

لكن مشروع «النفط مقابل الغذاء» يخرق سيادة العراق لأنه لا يسمح بحرية تصرف العراقيين بأموالهم. فهو يقي السيطرة الخارجية على الموارد العراقية. فيودع المبلغ المخصص لتزويد العراق بالأغذية والأدوية في حساب مصرفي في نيويورك بإشراف الأمم المتحدة التي تديره. كما أنه يخصص مبلغاً كبيراً من أموال النفط (التي كان يُفترض أن تكون مقابل الغذاء للشعب عن ضحايا الاجتياح العراقي للكويت). كما يخصص مبلغاً آخر للنفقات الخاصة باللجنة التابعة للأمم المتحدة والشرف على نزع العراق لأسلحة الدمار الشامل. وهذا يعني أن الشعب العراقي الجائع يضطر إلى دفع جزء من المبلغ المخصص لغذائه إلى العائلات الكويتية الثرية. وإلى الخبراء العسكريين الغربيين! كما أعلن الصليب الأحمر الدولي في ورقة كان قد قدمها إلى الأمم المتحدة عام ١٩٩١. وأعاد التأكيد على محتواها عام ١٩٩٩. أنه لا يمكن للمساعدات الإنسانية المرسلة إلى العراق - مهما كبر حجمها - أن تؤمن الحاجات الأساسية لـ ٢٢ مليون عراقي.

أنت العقوبات إلى تدهور ملحوظ في الوضع الاقتصادي والاجتماعي والصحي للشعب العراقي. وانهار الاقتصاد انهياراً شبه كامل. فقييل الحظر. كان النفط يشكل ما نسبته خمسة وتسعون في المئة من عائدات العراق التجارية. أما الخدمات الطبية الميَّزة وغيرها من الخدمات المتقدمة فكانت تؤدي من قبل رعايا أجانب. وتراجع الديتار العراقي من ٦٠٠ دولار أمريكي إلى ألف ومئتي دينار للدولار الواحد في نيسان ١٩٩٥. وبلغت نسبة التضخم. استناداً إلى أسعار ذلك العام، ستة آلاف في المئة.

¹ ICRC, « Iraq : A Decade of Sanctions », www.icrc.org.

² Reuter, « a Sanction Against Iraq », in D. Cortright and G. A. Lopez (eds.), *Economic Sanctions: Panacea or Peace Building in a Post-Cold War World?* (Boulder: West view Press, 1995), p. 121-127.

طالت العقوبات شريحة الفقراء، بشكل قاس ومباشر، إذ ارتفعت أسعار بعض السلع الأساسية كالخبز والفاكهة والخضار عدة آلاف باللة على نحو ما أشارت أرقام برنامج الغذاء العالمي. أما فئات المهنيين والخبراء ففوجئوا بأجورهم تتآكل، واضطروا إلى بيع ممتلكاتهم الخاصة والعائلية للحصول على لقمة العيش. وهبط مستوى العيشة إلى حد أن قيمة الدخل الشهري تراجعت إلى ما يساوي دولارين أمريكيين. ولا يزال الوضع يزداد سوءاً منذ 1991. وإن ظهرت بعض الانفراجات المحدودة هنا وهناك من جراء التهريب.

والنتج تدور الاقتصاد العراقي ارتفاعاً مذهلاً في معدلات الجريمة، ولا سيما في المدن. كما أدت العقوبات الاقتصادية على العراق إلى أزمات غذائية وصحية وترتوية. فقد أظهرت دراسة نشرتها إحدى المجلات الأكاديمية أن عقوبات الأمم المتحدة سببت ارتفاعاً كبيراً في معدل وفيات الأطفال في العراق منذ بدء الحصار. وحذرت المؤسسات الدولية، بما فيها الصليب الأحمر الدولي، من أن خمسين في المئة فقط من معامل تكرير مياه الشفة ومعالجة المياه المبتذلة تعمل حتى اليوم. وفي الإطار نفسه وجدت اليونيسيف أن ما لا يزيد عن خمس وعشرين مضخة ما زالت تعمل من أصل مائة وخمس وثلاثين مضخة للمياه المبتذلة في البصرة. ونقل خبراء منظمة الأغذية والزراعة العالمية (الفاو) أن العراق على مشارف مجاعة حقيقية في ظل الارتفاع الجنوني للأسعار. وشخ الداخلي الخاصة، وازدادت أعداد الفقراء. كما تقلت اليونيسيف أن ثلاثة ملايين ونصف مليون عراقي - بينهم مليون وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقل أعمارهم عن خمس عشرة سنة، وستان وثلاثون ألف امرأة حامل أو مرضعة - يواجهون خطر سوء التغذية الذي قد يؤدي إلى الوفاة بسبب العقوبات. وذكرت منظمة الصحة العالمية وجود نقص في الأدوية والأجهزة الطبية والوقاية الغذائية وتكرير المياه والتعقيم. فما لا يزيد عن عشر حاجات العراقي من الأدوية متوفرة للمرضى. وبعض العمليات الجراحية الصغيرة كانت تتم من دون بنج لعدم توفره. وذكر الصليب الأحمر الدولي أن المستوصفات الطبية تفتقر إلى أبسط الأدوات الطبية ووسائل التعقيم. بل وإلى أوراق التدوين أيضاً. وأشارت الأمم المتحدة نفسها إلى أن ثلاثة وعشرين في المئة من الأطفال دون خمس سنوات يعانون سوء التغذية. وأن إهمال أجهزة معالجة مياه الشفة أدى إلى تعطيل هذه الأجهزة وتسبب بأمراض كثيرة - سمزها الياؤ - كالكسل والملاريا.

ودقت مجموعات بحث طبية بريطانية وألمانية، إضافة إلى منظمة الصليب الأحمر الدولي، ناقوس الخطر حول الأزمة الصحية في العراق. وفي ظل هذا التدور، تشير الأمم المتحدة أيضاً إلى أن واحداً على خمسة طلاب يغادر المدرسة بسبب النقص في المعدات والتجهيزات التربوية وبسبب الصعوبات المالية.

الطفل العراقي ضمن محور الشر !

مارس عدد من الدول الأوروبية ضغوطاً لإنهاء العقوبات على العراق. لكن الهدف الأساسي لعظم هذه الدول كان الاستفادة من التبادل التجاري مع العراق. لا التلق على مصير الشعب العراقي أو الحرص على حقوق الإنسان كما يدعي بعضها.

وفي المقابل حرص الدبلوماسيون الأمريكيون على جعل أمر طرق العقوبات من جانب العراق مهمة شديدة السمية. فقد قال نائب ممثل الولايات المتحدة لدى الأمم المتحدة في إحدى كلماته: "لقد صمّمنا نظام العقوبات هذا على قياس فشاش القنود الرئيس صدام حسين: فنحن نعرفه

¹ ICRC, op cit.

² قسم قتل.

³ ASCHERO et al., « Effect of the Gulf War on Infant and Child Mortality in Iraq », *New England Journal of Medicine*, September 24, 1992, p. 631

⁴ ICRC, op cit.

⁵ Clark, « Sanctions on Iraq Toll on Children », *NY Times*, January 21, 1991, p. 22 (letter to editor); Gibbs, « A Show of Strength: Clinton's Charge Sends Saddam into Retreat, but Taming Him is Another Matter », *Time*, October 24, 1994, p. 34; « Easing of Iraq Sanctions Urged », *Christian Century*, March 1, 1995, p. 231.

⁶ « Down but Not Out », *Economic*, April 8, 1995.

⁷ ICRC, op. cit.

جيداً^١. لكنهم لو كانوا فعلاً يعرفون صدّام حسين لملعوا أنّه لا هو شخصياً، ولا كلُّ رجال السُلطة العراقيين. يعانقون العقوبات، فكلُّ الرُسميين العراقيين يتغلّون بشكل جيد. والأرجح أنّ ما كان يقصده نائب مَعْلَم الولايات المتّحدة في مجلس الأمن هو أنّ الضّعب العراقيّ لن يتمكّن من التّهرب من حرب التّجويّع التي يشهها مجلس الأمن شدّه. والمؤسف أنّ هذا الشعب غير قادر على ذلك حقاً.

تدعي بعض السُلطات الغربيّة أنّ معاناة الشعب العراقيّ تُطرح عائقاً حقيقياً أمام تطبيق نظام عقوبات متكامل وفعّال. وتجنّز تلك السُلطات أنّ النظام العراقيّ يسعى من قصد إلى تشديد العقوبات وأثرها على الضّعفاء، ليهني علاقات عامّة هدفها خدمة حملته التي تستهدف شرعيّة هذه العقوبات.

غير أنّ دور الحكومة العراقيّة وواجبها. بغض النظر عن سياسة النظام العراقيّ، فما كدور وكواجب أي حكومة أخرى خاضعة للظروف نفسها: أن تسعى وأن تفتاد بصوت عالٍ لإلغاء العقوبات على شعبها. فالأرقام والإحصائيات تدلّ وبشكل واضح على إبادة للشعب العراقيّ، وعلى تدمير بطيء للمدن والقرى العراقيّة من جرّاء عقوبات مجلس الأمن.

لا يجوز السكوت عن أي مشروع إبادة يتعرّض له أي شعب. أيّا تكن قيادته. ويتنبّي على دول الغرب التي تنهّي بأخلاقيّاتها وإنسانيّتها الكفّ عن استخدام مسألة حقوق الإنسان وسيلة سياسية تتميّز بازدواجية المعايير. فلا يجوز أن تعتبر دول الغرب إبادة الشعب العراقيّ مسألة تدخل في إطار مكافحة الإرهاب. ويعتبرها الرّئيس بوش حرباً على الشرّ العراقيّ. في حين أنّ الحسيّة هي ملايين الأطفال العراقيّين الذين يموتون جوعاً ومرها في المستشفيات. وعشرات الفلسطينيين الذين يذبحون كلّ يوم على يد الجيش الإسرائيليّ والعصابات الصهيونيّة. لكنّ خشية أمريكا على «حقوق الإنسان» تزداد كلّ يوم. وإصرارها على تدمير «قوى الشرّ» والإرهابيين، (والكثير منهم لم تتدرّج بعد أسماؤهم في لائحة الإرهابيين المطلوبين لدى البنتاغون)، يشكّان إلى حدّ طلب البيت الأبيض من العسكريّين الأمريكيّين وضع خطة عاجلة للتّجوّع، حتّى حتلّ إلى السّلاح النوويّ ضدّ الصين وروسيا والعراق وكوريا الشماليّة وإيران وليبيا وسوريا. ولكنّ ما الفرق. يا ترى. بين الإبادة باستخدام آلة الحرب والقتال النوويّ. والإبادة باستخدام العزل والحصار والتّجويّع؟

عمر نشابة: مجلّة الآداب. عدد: ٣/٢. ٢٠٠٢. ص: ٨٦-٩٠.

تتملّ العيّنة التي نتناولها بالتحليل في مقال سياسيّ صدر بمجلّة الآداب (عدد: ٣/٢. ٢٠٠٢) وورد ضمن ملفّ خصّصته المجلّة لمحوّ الشرّ، وأسهم فيه الفيلسوف من الكتاب والباحثين من بينهم عمر نشابة صاحب هذا المقال، وهو كاتب لبنانيّ ومحاضر في مادة حقوق الإنسان في الجامعة اللبنانيّة الأمريكيّة وفي مادة العلوم الاجتماعيّة في الجامعة الأمريكيّة في بيروت.

وإذا كان الحوار -وهو معدوم في هذا المقال- يمثّل أنموذج الخطاب الحجاجيّ والأرضيّة المناسبة التي ينشأ فيها الحجاج ويتعرّج فذلك لا يعني تجرّد هذا المقال من صفة الحواريّة (Dialogisme) وخروجه من دائرة الخطاب الحجاجيّ. فالشروط التي يستقيم بها الخطاب خطاباً حجاجياً متوفرة في هذا المقال متعلّقة -كما نرى- بـ«بلاتنان» على ذلك- في جريان الكلام في مقام معيّن وهو مقام المواجهة الخطابيّة التي تُبنى خلالها أجوبة متناقضة في شأن قضية من القضايا على نحو يظهر فيه التّفاعل الحجاجيّ تفاعلاً ذا ثلاثة أدوار حجاجيّة (Les rôles argumentatifs) كلّ دور يمثّل موقفاً خطابياً (Position discursive) نعني بذلك دور المقترح (Le propositant) ودور المعارض (L'opposant) ودور الثالث المحايد (Le tiers)^{١٤٤}.

^١ CROSSETTE, « Iraq Gets Approval to Sell Oil to Meet Civilian Needs », *NY Times*, December 10, 1996.

ففي المقال المذكور قضية تشكل موضوع نزاع هي العقوبات الاقتصادية التي فرضها مجلس الأمن على العراق سنة ١٩٩١ ومقام الواجهة الخطابية موجود. وإن لم يكن صريحاً ومباشراً على غرار ما نجد في النقاشات والمناقشات السياسية التي يلتقي فيها المقترح والمعارض وجهاً لوجه ويكون الثالث المحايدين جمهوراً يتابع ذلك النقاش على عين المكان أو عبر وسائل الإعلام. فنحن إزاء مواجهة بين خطاب يُعبر عنه صاحب المقال ويتبنى من خلاله موقفاً من عقوبات مجلس الأمن على العراق وخطاب مضاد لم ينفك الكاتب يستحضره ويشير إليه حتى يتسنى له دحضه وتفنيده. أمّا الثالث المحايدين أو الجمهور المستهدف فهو القارئ العربي الذي يلتقي مجلة الآداب ويطلع على موادها ويتابع الملفات التي تقودها للقضايا السياسية التي تهم الشأن العربي والشأن العالمي. وإذا كان دور المقترح يمثل في المقال فاعل واحد (Un seul acteur) هو «أنا» الكاتب. فإنّ المعارض يتجسّد في لواعل كثير (Plusieurs acteurs) نذكر منهم «مجلس الأمن» و«الأمم المتحدة» و«الإدارة الأمريكية» و«الدول الأوروبية» و«السلطات الغربية» و«الكثير من الكويتيين والخليجيين».

والحق أنّ مسالك الإقناع في هذا المقال لم تكن واحدة بل نحن أمام سبيلين طغي الجانب العقلاني على أولاهما وكان ذلك واضحاً في الفقرتين الأولى والثانية من المقال (محور الشر والبعد عن الذبيلوماسية) + «السبب الحقيقي لإدراج العراق في محور الشر» وهيمت النزعة العاطفية على ثانيتهما فكانت الفقرتان الثالثة والرابعة (العقوبات خرق للسيادة وجريمة ضد الإنسانية) + «الطفل العراقي ضمن محور الشر» احتجاجاً للانتقالات والضحاً يسعى الكاتب من خلاله إلى تهيؤ انفعال يشعر به إزاء العقوبات المفروضة على العراق وإلى تشييد ذلك الانفعال لدى القارئ.

١ - المملك العقلاني في الاحتجاج: البعد القانوني في قضية العقوبات

أ. خطاب المعارض

لا شك في أنّ العقوبات المفروضة على العراق والتمثلة في منع استيراد السكّ من هذا البلد وتصديرها إليه. وتجميد ودائع الحكومة العراقية والواطنين العراقيين في الخارج. وإيقاف كلّ العقود التجارية الجارية مع العراقيين والمؤسسات العراقية. وإسناد مهمة شحن الأدوية والوادّ الغذائية إلى العراق إلى مؤسسات إنسانية دولية بدلاً من المؤسسات التابعة للحكومة العراقية. واعتراض سفن الشحن الداخلة إلى العراق والخارجة. منه ومنع حركة الطيران من هذا البلد وإليه. لا شك في أنّ فرض مثل هذه العقوبات كان نتيجة لمقدمات وحجج تبرّر هذا القرار وتظهر صدّاعه أصحاب حقّ وشرعية وتحفظ للأمم المتحدة والمجلس الأمن تحديداً هيئته ومصاديقته باعتباره مؤسسة دولية تسهر على تطبيق القانون وإشاعة الأمن والسّلام في مختلف أنحاء العالم وتقوم بمعاينة كلّ من يخرق مواثيق الأمم المتحدة التي تنظّم علاقات الدول بعضها ببعض في حالات الحرب والسّلم.

ومجيء خطاب المعارض في تلافيف خطاب المقترح هو الذي يفرض ورود تلك الحجج موزعة على غير نظام مقترنة بمبارات توحى بوهنها وبطلانها معاً يحوج إلى إعادة بنائها حتى تتشع لنا طرائق احتجاج المعارض وكيفية اثبات خطابه:

- دعت الأمم المتحدة مشروع عقوباتها للتكامل والإلزامي ضد العراق وفقاً للفصل السابع من ميثاقها وكثير موزع على الاحتجاج العراقي للكويت في الأول من آب (أغسطس) من العام ١٩٩٠.

- «أدعى مجلس الأمن أنّ العقوبات على العراق تنتهي حين ينفذ العراق القرار ٦٨٧ الذي ينصّ على ضرورة تدمير العراق لأسلحة الدمار الشامل الذي قيل إنه يملكها وحين يسمح بمراقبة دولية لتنفيذ التزامه عدم معاودة إطلاق برامج التسلح النووي - الكيمائي والبيولوجي».

• **ليس صحيحاً أن الأمريكيين والأوروبيين حرموا على احترام حقوق الإنسان في العراق.**
فهذه الحجج الثلاث تتعارض كي تظهر العراق ونظامه في صورة المخالف. بل المجرم الذي يعتدي على حقوق المواطنين العراقيين ويرتكب بحقهم جرائم بشعة ويعتدي على الجيران، الكويتيين إذ يحتاج أرضهم ويسعى إلى احتلالها وسفنها ويعتدي على العالم بأسره بامتلاكه أسلحة الدمار الشامل ويستحق نتيجة ذلك كله تلك العقوبات وأكثر.

ومثلما تظهر هذه الحجج العقوبات المفروضة على العراق فعلاً تبرره وأسباب معقولة، ففي خطاب المعارض ما يكشف عن دغيات نبيلة، هي التي حركت أصحاب القرار. فالستهدف من هذه العقوبات هو النظام العراقي كما ورد في إحدى كلمات نائب ممثل الولايات المتحدة الأمريكية حيث قال: "لقد سمعنا نظام العقوبات هذا على قياس ششاش القصور الرئيس صدام حسين" فنحن نعرفه جيداً. والسفيد من ذلك هو الشعب العراقي الذي سينعم بالديمقراطية بعد الإطاحة بصدام حسين. وكذلك منطقة الخليج التي ستعتلى أمناً بعد أن كادت تدخل في دوامة من الحروب. والعالم بأسره مستفيد أيضاً، لأنه سيتخلص من قطب من أقطاب الشر التي تهدد سلامه وتمزع أركانه.

خطاب المقترح

لم يتوخَّ المقترح الطريقة الشائعة في الرد القائمة على تبرئة ساحة التهم من التهم النسوية إليه التي اعتمدها المعارض حججاً يبر بها إصداره قرار العقوبات الاقتصادية. بل انصب جهده على الطعن في نزاهة التقاضي (مجلس الأمن) وإظهاره في صورة التحيز لطرف دون طرف. العامل بسياسة ازدواجية المعايير. الغرض الطرف عن أنظمة سياسية لا تقل بشاعة الجرائم التي ترتكبها عن فظاعة جرائم النظام العراقي. وتحظى على الرغم من ذلك بالدعم الأمريكي. ومنها إيران زمن الشاه وتركيا وإسرائيل وعدد كبير من دول أمريكا اللاتينية الرأسمالية الدكتاتورية القائمة للثيوقيين والليسان عامة".

فالكاتب لا يرد على المعارض حججه. ولكنه ينكر عليه طويقه في الاحتجاج ويكشف عن ضعف النسبة وانعدام النطق بين الحجج التي ساقها والنتيجة التي استخلصها. التملّقة في فرض العقوبات على العراق. فالاحتجاج العراقي للكويت حقيقة لا يمكن شش الطرف عنها. وهو حجة قوية تبرر معاقبة العراق. ولكن استمرار العقوبات على العراق بعد "انسحاب الجيش العراقي من الكويت [...] وتوقيع اتفاق وقف إطلاق النار" يشعف تلك الحجة ويجعلها غير صالحة لأن تكون مقدمة تبني عليها تلك النتيجة. و"امتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل" حجة لم يثبت الكاتب ما يخالفها ولكنه قدم عينة من الواقع تظهر "ازدواجية المعايير التي يطبقها مجلس الأمن" وتكشف عن أن القياس يمشي على قدميه في حالات ويسير على رأسه في حالات أخرى أو هو آلية يفعلها مجلس الأمن متى شاء، ويعطلها متى أراد:

• القياس المفل

- مقدمة كبرى: امتلاك أسلحة الدمار الشامل يعتبر خرقاً للمواثيق الدولية وجريمة يستحق من يرتكبها العقاب.
- مقدمة صغرى: العراق يمتلك أسلحة الدمار الشامل.
- النتيجة: العراق يستحق أن تفرض عليه عقوبات اقتصادية
- القياس المفل:
- مقدمة كبرى: امتلاك أسلحة الدمار الشامل يعتبر خرقاً للمواثيق الدولية وجريمة يستحق من يرتكبها العقاب.

- مقدمة صغرى: إسرائيل "تُعلن في تطوير برامج أسلحة الذمار الشامل لديها وفي تطوير برامجها النووية في صحراء النقب".
- النتيجة: إسرائيل لا تستحق أن تفرض عليها عقوبات اقتصادية. بل هي "تتلقى مبالغ هائلة (مساعدات) لدعم معلوماتها الاقتصادية والوسائطية والخدماتية وتحديثها".
- على هذا النحو استطاع الكاتب أن يحول حجج المعارض إلى مجرد مزاعم اتخذت ثكافة لاستصدار القرار الذي ينص على فرض عقوبات اقتصادية على العراق كاشفاً من وراء ذلك عن "السبب الحقيقي" لاعتبار العراق من محور الشر "ألا وهو: "كل من يعادي إسرائيل يعتبر شريكاً أو إرهابياً ضمن المعايير الأمريكية المعلنة". ولا شك في أن الكاتب وهو يعمد التّكاذب عن هذه الحجة الواهية ينزع القناع عن وجه المعارض مُفوضاً تلك الصورة التي بناها لنفسه والتي حاول من خلالها أن يظهر في مظهر القلق على الكوييت ودول الخليج المنشغل بأمن العالم وسلامه الحريص على احترام حقوق الإنسان في العراق.
- فأي قاض هذا الذي يُدين بعض المجرمين ويحكم عليهم بأقصى العقوبات ويسكت في المقابل عن جرائم أخطر وأقطع ترتكب على مرأى وسماع منه؟ وأية شرعية يمكن أن يحظى بها قرار دولي مثل القرار الصادر عن مجلس الأمن القاضي بفرض عقوبات اقتصادية على العراق. ولا حجة تبرره سوى مصلحة الدول القوية والخشية على إسرائيل من أن تخضع شوكتها والتّوجس من كل من يُظن أنه خارج السرب الأمريكي؟ أليس في تلك الحجج التي تُعلل بها مجلس الأمن لاستصدار قراره المذكور تشليل للآرائ العالي وانتقالب على المهمة السامية والجسيمة الموكولة إليه وجرم في حق دول العالم قاطبة وقعه على النفس أشد وأكثراً إبلاماً؟
- بهذا السلك العقلاني في الاحتجاج قوّض الكاتب الشرعية القانونية التي أراد مجلس الأمن أن يخلعها على ذلك القرار. كاشفاً عن التّلويا التي حركت الأطراف الحريصة على إصداره وتنفيذه مبرزاً وجود المبالغة والتشليل التي قام عليها احتجاج مجلس الأمن لقراره. وإذا كان هذا اللون من الاحتجاج يتعلق بالجانب القانوني من المسألة ويستهدف عقل الجمهور وفكره حتى ينتبه إلى ما في طريقة احتجاج المعارض من مجازاة للمنطق وإطاحة بقواعد التفكير، فثمة ضرب آخر من الاحتجاج مداره على العاطفة ومنطلقه جانب إنساني في مسألة العقوبات يحاول الكاتب إثارتة في جمهوره حتى يرى القضية بقلبه ووجدانه مثلاً تدبرها بعقله وفكره.
- ٢ - الملك العاطفي في الاحتجاج: البعد الإنساني في قضية العقوبات
- لا نعر في هذا المقال على عدد كبير من ملفوظات الانتعالم ومثلاً ذلك ترجع في تقديرنا إلى اختيار الكاتب طريقة في معالجة الموضوع تُسم بنزعة منهجية واضحة في عرض الأفكار وحرص على الموضوعية غير خافية يتجلى في تعويله على مصادر موثوقة بها (الصليب الأحمر الدولي + اليونسيف + منظمة الصحة العالمية...) وتقديمه نسباً وأرقاماً تنطق وحدها. والسمة الغالبة على ملفوظات الانتعالم أنها لا تكاد تحتوي على ألقا انتعالم ولا تعتمد طريقة مباشرة في الإشارة إلى العواطف. والوضع النفسي فيها في الغالب هو التملّظ أي الكاتب:
- رغم العقوبات القاسية [...] ظلت القيادة العراقية تهدد إسرائيل وتنادي بزيوال الاحتلال الإسرائيلي عن الأراضي العربية.
 - تلحق عقوبات الأمم المتحدة الإلزامية ضد العراق إيدي قاسية بالشعب العراقي.
 - طالبت العقوبات شريحة القراء بشكل قاس ومباشر.
 - والمؤسف أن هذا الشعب غير قادر على ذلك حقاً.
 - ومع العرض الأول للصليب النظمي لستشفيات الأطفال في بغداد طلب مجلس الأمن من لجنة العقوبات تخفيفاً شكلياً لحدة العقوبات على المدنيين العراقيين.

فالكاتب في هذه الملفوظات هو موضع الشعور بالخوف والفرع وهو أيضاً موضع الشعور بالغضب والسخط. خوف ناجم عن "تدهور ملحوظ في الوضع الاقتصادي والاجتماعي والصحي للشعب العراقي" وسخط على "الجلاد، الذي يمعن في توسيع العقوبات" وتطبيقها بشكل كامل وصارم". وحالة الفرع التي تتناب الكاتب جرّاء تدهور الأوضاع في العراق يُشركه فيها موضع نفسي آخر تمثله مجموعات بحث طبيّة ومنظمة الصليب الأحمر الدولي. وهذا ما يتضح من خلال ملفوظ الانفعال الآتي:

"وبقيت مجموعات بحث طبيّة بريطانيّة وألمانيّة. إضافة إلى منظمة الصليب الأحمر الدولي. ناقوس الخطر حول الأزمة الصحيّة في العراق".

فالتعبير عن الخوف في هذا الملفوظ الانفعالي لم يتم باستخدام لفظ من ألفاظ الخوف. ولا يذكر ما يتولد من هذا الشعور من آثار نفسية أو فسيولوجية. بل حلّ محلّ ذلك تعبير جاهز ألا وهو "دقّ ناقوس الخطر". ولا شك في أن إعراب الكاتب عن خوفه وسخطه لا يمكن أن ينعض بتحقيق الغاية التي يجري إليه خطابه في هذه الرحلة من الاحتجاج. ألا وهي بناء ذلك الشعور لدى القارئ حتّى يغدو بدوره قلقاً وخائفاً على الشعب العراقي. ويقلب بعد ذلك ساخطاً وناقماً على أصحاب القرار ومنغذبه. فدون تلك الغاية احتجاج للانفعالات لا بدّ أن يوجد حتّى يصبح الخوف والسخط شعورين لهما من الأسباب ما يبرزهما ويغري القارئ بتبنيهما ومشاركة الكاتب فيهما. وهذا ما يفتح السبيل على المواضيع التي تسهم في توجيه خطاب الكاتب انفعالياً وتشكّل قاعدة عليها يبني الكاتب ما يريد بناءه من انفعالات.

أ. موضع الخوف والفرع

تبرز الشعور بالخوف ثلاثة مواضع: يتّصل أولها بطبيعة الحدث الذي يدور عليه القال (ماذا؟). ويتعلّق ثانيها بتوميّة الأشخاص الذين تضرّروا جرّاء هذا الحدث (من؟). ويرجع ثالثها إلى حجم الخسائر وعدد الضحايا (كم؟). فاللوحة القائمة التي قدّمها الكاتب عن آثار العقوبات الاقتصادية ترتعد لها القرائن، فنحن إزاء وضع كلّ ما فيه ينذر بالوت والخراب. فالشعب العراقي "على مشارف مجاعة حقيقية في ظلّ الارتفاع الجنوني للأسعار. وشحّ المداخل الخاصة وازدياد أعداد الفقراء". والأذى الذي ألحقته العقوبات الاقتصادية بالعراق قاس يُترجم عنه ازدياد الفقر وتفشي البطالة وانتشار الجريمة وموت آلاف الأطفال بسبب "وجود نقص في الأدوية والأجهزة الطبيّة والمواد الغذائية وتكرير المياه والتّعميم".

ولئن طالعت العقوبات مختلف فئات الشعب العراقي من قراء ازدادوا قراءاً ومهنيّين وخبراء فوجئوا بأجورهم تتآكل. واضطروا إلى بيع ممتلكاتهم الخاصّة والعائليّة للحصول على لغة العيش فإنّ اللغة التي لها دور في توجيه خطاب الكاتب نحو الخوف وتبرير ما يشعر به من فرع هي التي تتشكّل من الأطفال والنساء والحوامل والمرضعات. فقد جرت العادة أن يخصّ هذه الطائفة التي لا حول لها ولا قوّة بمعاملة خاصّة أثناء المهن والحروب. لأنّها تدخل في الحالات الإنسانية التي يجب ألاّ ينالها أذى حتّى من الأعداء الغازين. لذلك فإنّ تطول العقوبات المفروضة على العراق هذه الفئة وأن تكون أكثر الفئات تضرّراً وأن يصل الأمر إلى موت الملايين من الأطفال والنساء والحوامل والمرضعات فهذا يكفي لتبرير شعور الكاتب وزرع الخوف في نفوس القراء:

"نقلت اليونسيف أنّ ثلاثة ملايين ونصف مليون عراقي - بينهم مليون وخمسمائة وثمانون ألف طفل تقلّ أعمارهم عن خمس عشرة سنة. ومئتان وثلاثون ألف امرأة حامل أو مرضعة- يواجهون خطر سوء التغذية الذي قد يؤدّي إلى الوفاة بسبب العقوبات".

ولا شك في أنّ هذا العدد الهول من الضحايا من العوامل التي تغذي الخوف وتزيد من خنجره. فليس الأمر مجرد حالات معدودة يمكن إنقاذها من الموت. بل الخطب أعمّ والمصيبة أعظم

والأرقام المذكورة مفرقة في حد ذاتها والصّور الفظيعة لمستشفيات الأطفال في بغداد تَهتَزُّ لها القلوب وتُشعِرُ لها الأبدان.

ب. مواضع القسب والسُّخْط

مثلاً توجد في مقال الكاتب سمات انتفاعيّة توجّهه نحو الخوف ثمة مواضع أخرى تسهم في بناء شعور آخر هو القسب والسُّخْط أبرزها الموضوع المتعلّق بالسَّبِّ (الاذان). فالانتقال من الشعور بالخوف إلى الشعور بالقسب مرهٌ إلى وجود طرف مسؤول يتحمّل وزر ما يحدث في العراق من أهوال. فالأرواح التي تزحف كلّ يوم بالمئات والنّاسي التي تحلّ بمختلف فئات الشَّعب العراقيّ تحدث بسبب فعل مدير هو العقوبات الاقتصاديّة التي تقف وراءها أطراف تتفاوت مسؤوليتها عمّا يجري.

فالفرق واضح بين أن يموت ملايين الأطفال والنساء الحوامل والمرشعات جوعاً ومرشاً بسبب العقوبات التي تفرضها مجلس الأمن على العراق. وبين أن يلقي هؤلاء نحيبهم بسبب عوامل طبيعيّة كالزلازل أو الجفاف التّسبّب في وقوع مجاعة. فنحن في الحالة الثّانية شاعرون بالأسى مسلّمون بالقضاء عاجزون العجز كله عن رده. وفي الحالة الأولى غاضبون على مجلس الأمن وساخطون على الولايات المتّحدة الأمريكيّة التي بذلت ما وسعها نفوذ الحظر التجاريّ واستعزلت الحصار أكثر من عشرة أعوام. فوجود هذا الطرف المسؤول يحول الأمر من الكارثة الطبيعيّة إلى الجريمة المتعمّدة ترتكب في حقّ الإنسان وفي حقّ الأطفال الأبرياء والنساء اللّاتي لا حول لهنّ ولا قوّة.

وإذا كان بناء الشعور من اختصاص مواضع بعينها (مانا + من + كمّ) وبناء القسب قد استند إلى موضع السَّبِّ (الاذان) فإنّ موضع الشَّبه والمقايمة (مثل مانا) له دور في بناء هذين الشعورين في آن معاً. فقد تمكّن المؤلّف عبر المقايمة من أن يخلع على موضوعه التَّمثّل في العقوبات الاقتصاديّة على العراق شحنة عاطفيّة لم تكن عالقّة به في الأصل لو لم يجعله سبب من موضوعات أخرى مقترنة في أذهان النّاس بالفزع والسُّخْط وهو ما يسهم بوضوح في إخراج الموضوع من دائرة القانون والحياة إلى منطقة الانتفال والانتحياز:

- جريمة بحقّ الإنسان: تدمير مجلس الأمن للعراق مستمرّ منذ ١٩٩١.
- إنّ الشعب العراقيّ لن يمتكّن من التّهرّب من حرب التّجويع التي يشنها مجلس الأمن ضده.
- لا يجوز السكوت عن أيّ مشروع إبادة يتعرّض له أيّ شعب. أيّاً تكن قيادته.
- فلا يجوز أن تُعتبر دول الغرب إبادة الشعب العراقيّ مسألة تدخل في إطار مكافحة الإرهاب.
- ولكنّ ما الفرق. يا ترى. بين الإبادة باستخدام آلة الحرب والتّقايل الثّوريّة. والإبادة باستخدام العزل والحصار والتّجويع؟

لمطرح الكاتب عبارة العقوبات الاقتصاديّة، وعبارة «الحظر التجاريّ»، واستخدامه بدل ذلك عبارات أخرى من قبيل: «جريمة بحقّ الإنسان»، و«حرب التّجويع»، و«مشروع إبادة» لا يدخل في باب تنويع المعجم واستخدام أكثر ما يمكن من العبارات الدالّة على المعنى نفسه بل المقصود من ذلك تغيير منظور القارئ إلى الحدث المشار إليه بدء العقوبات الاقتصاديّة حتّى يراه بعين أخرى ويتكشف له منه وجهه الفزع والباحث على الغضب المثير للثّمة.

فالعقوبات الاقتصاديّة حسب ما ورد في عنوان المقال جريمة فظيعة مرتكبتها مجلس الأمن وشحيّتها بلد بأسره هو العراق. والصّحّ عنها غير ممكن. لأنّها تجاوزت المجال المحليّ وأمسّت لتتعلّق بهد الحقّ العامّ، وبالإنسانيّة قاطبة. فهنا الكاتب خطاباً يَدجّه نحو التّعبير عن الخوف والغضب أسهمت فيه هذه المقايمة. ذلك أنّ الجريمة تلتزم في الأذهان بفعل القتل العمد وتثير من ثمّ شعوراً بالفزع أولاً وشعوراً بالثّمة على الجاني ثانياً.

وإذا كانت العبارة الواردة في عنوان المقال لا تعين نوع الجريمة التي ارتكبتها مجلس الأمن فإنَّ ما ما سقناه من أمثلة يشير إلى أننا أمام «جرائم حرب» يرتكبتها مجلس الأمن في العراق. ولئن كانت عبارة الحرب تكفي وحدها لإثارة الرُعب والهلع في النفوس فما بالك بحرب بحرب غير عادلة ولا مشروعة يخطط لها مجلس الأمن (مشروع إبادة)، ويستخدم فيها أسلحة (العزل والحصار والتجويع) لا تقل فظاعة عن أسلحة الدمار الشامل والقنابل النووية المحرّم استعمالها دولياً ويرمي من ورائها إلى إبادة شعب بأكمله؟

ولا يتوقّض من هذا البناء الاتِّقاعاليّ الذي شيّدته الكاتب تعريجه على ما يعرف بمشروع «اللفظ مقابل الغذاء» للتعلّل في إصدار مجلس الأمن قراراتين يدخلان في باب تخفيف العقوبات على الدنّيين العراقيين ويقضيان «بالسّماح للعراق بتصدير النّفط مقابل شراء الغذاء واللّوازم الإنسانية الأخرى». فالأمر لا يخلو ههنا من تنازع حول الانفعالات. وغاية الكاتب لا تخرج عن تقويض شعور حاصل لدى العارِض هو الافتخار وبناء شعور نقّض هو الخزي والعار استناداً إلى موضعي الحدث والشّخص.

فما ينسُن عليه مشروع «اللفظ مقابل الغذاء» يدخل في طائفة الثّير في حدّ ذاته للشّعور بالعار. لأنّ فيه حساسة واشحة واستغلالاً للوقوف غير إنسانيّ. فالأموال الثّلاثية من مبيعات النّفط لا توضع تحت تصرّف العراقيين ولا ترصد كلّها لشراء الغذاء والأدوية. بل يذهب قسم كبير منها إلى «العائلات الكويتيّة الثّرية» تموياً عن «ضحايا الاجتياح العراقيّ للكويت» وآخر إلى الخبراء العسكريّين الغربيّين لتغطية «تفقات اللجنة الخاصّة الثّابتة للأمم المتّحدة والشرق» على نزاع العراق لأسلحة الدّمار الشّامل» فهل بعد هذا الاستغلال استغلال آخر؟ وهل من الإنسانية أن تمتدّ الأيدي إلى أموال شعب هو في أمسّ الحاجة إليها؟ وهل تخفيف كرب الدنّيين العراقيّين لا يكون إلاّ بهذه الطّريقة التي يندى لها الجبين؟

ولا شكّ في أنّ بناء الكاتب لملل هذا الشّعور ممّا يُمكن لشعوره بالغضب والسّخط والثّقة على من كان سبباً في ما حلّ بالشّعب العراقيّ من مصائب. وهو ما ينهش بتحقيق الغرض الذي يهدف إليه خطاب الكاتب ألا وهو السّعي إلى رفع الحصار والغاء العقوبات على الشعب العراقيّ. فما ذلك البناء الحجاجيّ للاتّصالات إلاّ ضرب من التّهنئة النّفسيّة أراد بها الكاتب النّحوك بالقارئ وبالرّأي العامّ من طرف لا يبيالي بما يجري في العراق ولا يحسنّ بفضاعة ما يرتكب في حقّه من جرائم. ولا يبدل من ثمّ أيّ فعل أو محاولة لرفع الحصار إلى رأي عامّ فاعل ومؤثّر بسكته خوف وقلق على مصير الشّعب العراقيّ. ويدخله شعور بالكراهة على مجلس الأمن والثّقة على الولايات المتّحدة الأمريكيّة. ولا يستطيع نتيجة ذلك مُلازمة الصّمت وعدم الاحتجاج على ما يُنال للشّعب العراقيّ باسم القانون من أدّى تقشّره له الأبدان.

الهوامش :

(١) لن يريد مزيداً من التفاصيل حول تاريخ الخطابة وأطوارها يمكنه العودة إلى بحثين هائين سدرا في العدد السادس عشر من مجلّة (Communications). ١٩٧٠. لهما فضل السّبق في هذا المجال والهما يشكّ جليّ الباحثين الغربيّين كلّما دار الحديث على تلك المسائل.

GERARD GENETTE, *La rhétorique restreinte*, pp. 158-171

ROLAND BARTHES, *L'ancienne rhétorique : aide-mémoire*, pp. 143-157.

(٢) راجع ما جاء في دراسة حمادي صوّد الموسومة بدقّة في الخلفيّة النّظريّة للمصطلح ضمن كتاب داهم نظريّات الحجاج في الثقافات الغربيّة من أرسطو إلى اليوم. منشورات كلّية الآداب، مئويّة. تونس. ١٩٩٨. ص ٤٨١١. وفي تقديم هذا الكتاب الذي جاء بقلم عبد القادر النهيري ملاحظات مهمّة يمكن العودة إليها والإفادة منها.

(٤) هذا ما أشار إليه ألفرزه في دراسة له حول الإيغوس قائلا:

« L'éthos est (...) pratiquement absent dans la recherche actuelle en linguistique, en pragmatique et en théorie de l'argumentation », EKKHARD EGGS, « *Éthos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne* », in : *Image de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, sous la direction de RUTH AMOSSY, Delachaux et Niestlé, Paris, 1999, p. 32

(٥) سبق أن أنجزنا دراسة عن الإيغوس عنوانها: «مدخل إلى الإيغوس»: وهان المعنى من خلال تشكّل صورة الذات في الخطاب». وهي منشورة في كتابنا: «في تحليل الخطاب». منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاطين. تونس، ٢٠٠٥. ص ص: ٩٩ - ١١١.

(٦) سيلاحظ القارئ أننا لم نترجم مصطلحا واحدا نترجم به « Pathos » وسجدا نستخدم أكثر ما نستخدم الاتِّعَالَات والمواطف إلى جانب الشاعر وهو أمر يرجع في تقديرنا إلى كون الباطوس يشمل بمنطقة في الإنسان يحصر تحديدها وشيئ أقسامها بل وقومها. والحق أن التقلب بين المصطلحات في هذا الباب شائعة لا نعددها في الترجمات العربية. فالحديث عن الباطوس كثيرا ما يجرّ الدارسين إلى استعمال جمهرة من المصطلحات المترابطة نذكر منها «*émotions*» و«*Passions*» و«*Sentiments*».

(٧) لا شك في أن هذا التوجّه الذي أقرنا الاضطراب فيه يجب ألا يحجب عنا الجاعات أخرى ومجالات كثيرة تتم في مناقها دراسة الاتِّعَالَات كالمُردِّيات وعدد من الترجمات الدائرة على تحليل المحادثات. انظر على سبيل المثال:

RAPHAËL BARON, *Récit de passion et passion du récit*

<http://www.vox-pctica.com/+ps/baro.psnr.html>

VÉRONIQUE TRAVERSO, *L'analyse des conversations*, Nathan, Paris, 1999

انظر تحديدا الصفحات الواردة تحت عنوان (Les dimensions émotionnelles) ص ص: ٥٦-٦٣.

« *Les émotions dans les interactions* », sous la direction de PLAMIN (Ch.), Doury (M.) et TRAVERSO (V.), Presses Universitaires de Lyon, 2000.

(٨) هذا ما عبّر عنه موليني في الفصل الطويل الذي عقده لمصطلح «*Passions*» حيث قال:

« La théorie rhétorique la plus systématique des passions, comme moyens des preuves techniques, est bien sûr celle que présente Aristote », GEORGES MOLINÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de poche, Paris, 1992, p. 251.

(٩) انظر:

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction : ROUELLE (C.-E.), introduction : MEYER (M.), commentaire de TIMMERMAN (B.), Le livre de poche, Paris, 1991.

وقد اقتبسنا عبارة «خطابة المواطف» من (Michel Meyer). فقد قام هذا الباحث بنشر المقالة الثانية من خطابة «أرسطو» بعنوان «خطابة المواطف» نشرت في مجلّة ملاحظات مهمة وتعليقا مستفيها وموسعا. انظر:

ARISTOTE, *Rhétorique des passions*, Rivages, Paris, 1989

وتحدث هذا العنوان نفسه صدر كتاب مهم استأنسا به في فهم أفكار «أرسطو» الدائرة على الاتِّعَالَات.

انظر:

GISELLE MATHIEU-CASTELLANI, *La rhétorique des passions*, P.U.F., Paris, 2000.

(١٠) هذا ما عبّر عنه «أرسطو» بقوله: «فالألام هي التي حين يتغيّر الحاكم وسيبها تختلف أحكامه». «أرسطوطاليس». الخطابة. الترجمة العربية القديمة. حققه وعزّاه عليه عبد الرحمن بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت. ودار التلم. بيروت. لبنان. ص: ٨١. وقد ترجم بدوي النّص نفسه بقوله: «إنّ الاتِّعَالَات هي كلّ التّغييرات التي تجعل الناس يغيّرون في ما يتعلّق بأحكامهم». «أرسطو. الخطابة. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. دار الشؤون الثقافية العامة». بغداد، ١٩٨٦. ص: ١٠٣. وهذا هو النّص الفرنسي:

« La passion, c'est ce qui, en nous modifiant, produit des différences dans nos jugements »

(١١) فصل موليني في هذه الاتِّعَالَات وهو ما يجعل عمله لسيقا بما جاء عند «أرسطو» قريبا من روحه. انظر:

(١٢) هذا ما يخلص عنه قول «كبيدي قارغا»:

« La rhétorique n'est pas l'art d'exprimer, mais l'art de diriger les passions », KREID-VAPSA (A.), *Rhétorique et littérature, études de structures classiques*, Didier, 1970, p. 133.

وغير بعيد عن هذا تعريف «كافي» الخطابة على النحو التالي:

« Au fond, la rhétorique tout entière peut être conçue comme un inventaire infini de dispositifs produisant des émotions », « Aspects du calibrage des distances-émotions entre rhétorique et psychologie », in : *Les émotions dans les interactions*, op. cit., p. 89

(١٣) انظر مقدمة ميشال ماير، (M MEYER) على كتاب «الخطابة» لأرسطو. ص: ٣٦.

(14) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, Nathan, Paris, 2000, p. 166.

(١٥) انظر الفصل الثالث الذي حُسمته «كستلاني» لخطابة المواقف من منظور «كيشرون» ووسمته بدعائفة الخطاب.

MATHEU – CASTELLANI (G.), *La rhétorique des passions*, op. cit

وانظر أيضاً: JOELLE GAFDES-TAMER, *La rhétorique*, op. cit., p. 53

(16) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 165.

(١٧) نعتد هذا التقديم التقدي الذي حُسم به «بلاطان» هذا الكتاب. انظر:

CHRISTIAN PLANTIN, *Sans démontrer ni s'émouvoir*

http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/sans_demontrer_ni_s_emoir.doc

(١٨) هذا ما لاحظته «آغاز» بدوره حين بحث عن مدى الإيغوس وحضوره في هذا الصل. انظر:

ERKHARD EGGS, « *Éthos aristotélicien...* », in : *Image de soi dans le discours...*, op. cit., p. 32

(١٩) ليس من البهون الإحاطة بمثل هذه التفريعات وفهم أسسها ونهايات أفكارها لولا وجود دراسات تذلّل السبيل إليها وتأخذ بيد الباحث حتى يتمكنّ منها وتذلّمها له في صياغة واضحة ومبسّرة نذكر من ذلك:

CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions*

http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/les_raisons_des_emotions.doc

انظر تحديدًا الصلحات الواردة تحت عنوان: «المعالجة التعلّية لأخاطب القاهي وقضية الانفعالات».

- CHRISTIAN PLANTIN, *L'analyse des paralogismes : Normes et structures*, (Avant propos), in : JOHN WOODS and DOUGLAS WALTON, *Critique de l'argumentation*, Kima, Paris, 1992

- RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, op. cit

انظر تحديدًا الصلحات الواردة تحت عنوان: «الأسس التعلّية لتحليل الحجاجي». ص: ١٠ - ١٤.

- محمّد الثوري: الأساليب الغالطية مدخلًا لتدّ الحجاج. (تقديم كتاب بورده ووالطن: تدّ الحجاج). ضمن: كتاب أعمّ نظريات الحجاج في الثقافات الغربيّة من أرسطو إلى اليوم. ص: ١٠٣ - ١٤٧.

(20) CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions*, op. cit

(21) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 11.

(22) CHRISTIAN PLANTIN, *Les raisons d'émotions*, op. cit.

(٢٣) محمّد الثوري: الأساليب الغالطية مدخلًا لتدّ الحجاج... ص: ١١٠.

(24) - PAUL FRASSE, *émotions*, in : *Encyclopædia Universalis 2004 (sur cédéron)*.

- OLIVER REBOUL, *Sentiment*, in *Encyclopædia Universalis*.

(٢٥) انظر: Du pathos à l'affect : un analytique de la passivité.

(26) RUTH AMOSSY, *L'argumentation dans le discours*, op. cit., p. 167

(٢٧) راجع الفقرة الأخيرة من الفصل المذكور المختصّ بـ (Émotion) والوارد في دائرة المعارف الكونية بقلم بول فراس.

(٢٨) نعوّل هنا على مساعدة «شارودو» وثقت من خلال بحثه الموسوم بـ:

PATRICK CHAMBAUD, *Une problématique discursive de l'émotion : à propos des effets de pathémisation à la télévision*, in : *Les émotions dans les interactions*, op. cit.

(٢٩) إلى هذه الصاعب أشار أرفلان، ومنها ألصق عنوان دراست التالية :

ANTHONY AUCHLIN, « *Grin fin et rendu émotionnel subtil dans l'observation des interactions, sur le caractère « trans-épistémique » des attributions d'émotions* », in : *Les émotions dans les interactions*, op. cit., pp. 197-207.

(٣٠) هذا ما عناه مريوليه بقوله :

« Le sentiment sous toutes ses formes, est toujours la conscience immédiate d'une existence dont la valeur nous engage d'une certaine manière », *Sentiment*, in : *Encyclopaedia Universalis*, op. cit.

(٣١) لا بد من الإشارة إلى كتاب مهم كان له دور في تحقيق الثقلة الترابية في معالجة الانتماءات وتلد الطفرة التقليدية إليها تعني بذلك المؤلف الذي وضعه سارتره (SARTRE) سنة ١٩٣٩ تحت عنوان :

La transcendance de l'ego - esquisse d'une description phénoménologique, éd. J. Vrin, Paris, 1966.

(٣٢) هذه الدراسات هي :

- CHRISTIAN (P.), *L'argumentation dans l'émotion*, in : *Pratique*, n° 96/1997, pp. 81-101.
- *La construction rhétorique des émotions*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/construction_des_emotions.doc
- *Structures verbales de l'émotion parlée de la parole émue*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/paroles_emues.doc
- *Les raisons des émotions*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/les_raisons_des_emotions.doc
- *Se mettre en colère en justifiant sa colère*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/se_mettre_en_colere.doc
- *Arguing emotions*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/arguing_emotion.doc
- *On the inseparability of emotions and reason in argumentation*.
http://www.univ-lyon2.fr/membres/cplantin/on_the_inseparability.rtf

والجدير بالذكر أنّ هذه الدراسات بدت لنا بعد قراءتها تنوعا على أسل واحد فالأفكار فيها معادة والأمثلة المصروية تكاد تكون هي نفسها بل القارئ يظلم في هذه القراءة صفحات يجدها متقولة بحثا فيها في دراسة أخرى. وإذا كانت الإعادة في بعض الأحيان مئة ومخفية لأمال القارئ الذي يبحث عن الجديد فإنها في حالات أخرى تتجسد فيها الصياغة وتقلب الفكرة على وجوه أخرى تساعد الباحث على التماس أفكار الكاتب ومنهدها فيها وتبديدها ما يمكن أن يعلق بها في بعض السياقات من غموض.

(٣٣) وهذا القاعد لثلاثة بهذه PLANTIN (Ch.), *Essais sur l'argumentation*, Kimé, 1990, p. 146. الترجمة عن: عبد الله سولة، «الحجاج أثره وثقافته من خلال مصنف في الحجاج - الخطابة الجديدة ليرلان وتبتهكاه»، ضمن: كتاب *أهم نظريات الحجاج في الثقافات الغربية* من أرسلو إلى اليوم، ص: ٣٥٠.

(٣٤) لزبد التوسع في هذا القوم انظر الفقرة الموسومة بـ «تعريف للحجاج» من دراسة :

MARIE DOURY, *La fonction argumentative des échanges rapportés*.

<http://www.lcp.cnrs.fr/pl/don-01a.pdf>

(35) *Les raisons des émotions*, op. cit.

(٣٦) طه حسين، *الأنام*، ج. ١، ص: ١٩.

(٣٧) طه حسين، *الأنام*، ج. ١، ص: ٢٠.

(٣٨) عبد الرحمن منيف، *مدن الملح*، الكويت، ص: ٢٣٨.

(١٠) مصطلح «السمات الانفعالية» استلهمه «بلاتان» من مصطلح «السمات الحجاجية» الذي استخدمه في عمل سابق حيث عرّف الحجة (Argument) بأنها كلّ ملفوظ يحتوي على سمة أو على عدد كثير من السمات الحجاجية. انظر كتابه:

Essais sur l'argumentation, op. cit., p. 152.

(41) *Les raisons des émotions, op. cit.*

(42) *L'argumentation dans l'émotion, op. cit., p. 88.*

(١٢) عبد الله صولة. «القول في نظرية الطراز الأسلية». حوليات الجامعة التونسية. عدد: ٤٦، ٢٠٠٢، ص: ٣٧١ والذي جعلنا نستعصر هذا القاعد استعمال «بلاتان» مصطلح مقولة (Catégorie) إلى جانب مصطلح «موضوع» (Topique) على سبيل التوضيح بهما في إحدى دراساته. انظر:

L'argumentation dans l'émotion, op. cit. p. 88.

(١١) لا نجد «بلاتان» يستتر على عدد معين من المواضيع. فقد يرتفع العدد ليميل في بعض الدراسات إلى أحد عشر موضوعاً، ويتخلف في أعمال أخرى إلى خمسة مواضيع. أمّا عرضنا فمستلزم فيه بإيراد المواضيع محاولين الإتيان بأشكال متنوعة وبشكل من القيم التاريخية وثقافتنا العربية.

(١٥) كثيرة هي المواضيع التي عرّف فيها «بلاتان» بهذه المقاهيم. انظر على سبيل المثال:

« Notes sur une composition », in : *Pratique*, n° 84, 1994, pp. 77-92.

« Le trilogie argumentative », in : *Langage française*, n° 112, 1996, pp. 9-30.

الانجاء الموضوعي ومسألة اللغز: إليوت في مراحل عمله الأخيرة (١)



عمرو أسمن الشريف

في عصرنا هذا، حيث لا يوجد اتفاق عام، يحتتم على القراء المسيحيين أن يمحسوا قراءاتهم، خاصة أعمال الطهال، وأن يمحسوها بمعايير أخلاقية ودينية واضحة. فجودة الأدب لا يمكن الحكم عليها بمعايير أدبية بحتة.

توماس سيمونز إليوت (١٩٣٥)

١- هيجل وشوبنهاور: تطورات الفلسفة المثالية بعد كانت:

يمكن فهم الاتفاق بين أورتيجا إي جاست وإليوت حول العهد من محددات الفن الحدائي ومفاهيمه وقضاياها بالعودة إلى كانت إذ إنه المصدر الأساسي لتشكيل الفن الحدائي بالصورة المعروفة. وإذا ما كان لكل أسلوب إنتاج نوع ما من الاستهلاك يتناسب معه، يمكن أن يعد كانت أيضا أحد المصادر الأساسية لتأسيس الرؤية النقدية الشكلية (استهلاك الفن) التي تتناسب مع استقلالية وجمالية الفن الحدائي (إنتاجه). إلا أن الاختلاف بين أورتيجا إي جاست وإليوت حول رؤيتهما للتراث والعديد من الشاكل الفنية الأخرى ليس مجرد اختلاف عرضي بينهما أو أمر يمكن تفسيره بفهمهما المختلف لبعض الآراء الكانطية عن الفن. بل هو اختلاف جذري مرجعه رؤى مختلفة للإدراك وطبيعة استقبال الإنسان للعالم وفهمه له. وكذلك المنطق الذي يستعمله كل منهما في فكره. وتؤدي الرؤى المختلفة، بل التناقضة، للإستمولوجيا والمنطق إلى رؤى فنية شديدة الاختلاف. إلا أن التلم الاستمولوجية والمنطقية التي استخدمها كل من أورتيجا جاست وإليوت لا يمكن فهمها بالعودة إلى كانت، وإنما عن طريق تتبع العوامل الفلسفية المختلفة التي أثرت على كل منهما. ولا يمكن تشكيل رؤية متكاملة للفن والتقد الحدائي إلا عن طريق النظر إلى القطبين الذين يتأرجح بينهما إلى النظر إلى جانب واحد فقط من العملة.

يرجع الاختلاف الشديد بين رؤيتي الفن الحدائي اللتين يمثل أورتيجا إي جاست وإليوت قطبيهما إلى شقاق حدث في الفلسفة المثالية بعد كانت.

(١) الجزء الثاني من الدراسة المنشورة في العدد (٦٦) بعنوان "كانت واستقلال الإستمهلك"، للزلف نفسه.

وجد الفلاسفة الذين تلاوا كانت موقفه موقفاً مرهقاً كالجلوس على سور عال. وقد نزل معظمهم من على السور إلى هذا الجانب أو ذاك.

(چونز، ص ١٠١)

ويرجع الاختلاف بين أورتيجا إي جاست وألبرت إلى أن كلا منهما نزل من ذلك السور إلى جانب مختلف. فهبطا نزل أورتيجا إي جاست إلى جانب آرثر شوينهاور (١٧٨٨-١٨٩٠). نزل ألبرت إلى جانب هيجل (١٧٧٠-١٨٣١).

قدم كانت فكرة الشيء في ذاته Noumenon وأكد على عدم قدرة العقل على الوصول إلى الشيء في ذاته أو الحقيقة المطلقة. كما أوضح أن كل ما يستطيع العقل الوصول إليه هو ما تسمح له مقولاته categories به وهو الشيء كما يظهر للوعي phenomenon. وحيث أن المقولات التي تشكل الوعي موجودة عند جميع البشر فذلك يضمن اليقين وثبات المعرفة. إلا أن الفلاسفة الذين تلاوا كانت لم يقبلوا بفكرة الحقيقة التي لا يمكن معرفتها أبداً. ولو يوافقوا على أن كل ما نعرفه عن الحقيقة أنها موجودة، ولكن لا يمكن الوصول إليها. ولم يتقبلوا بالطبع هذا الموقف اللاأثري Agnostic. وهكذا ذهب بعض الفلاسفة إلى إنكار وجود الأشياء في ذاتها (كثبته على سهل المثال)، بينما ذهب البعض الآخر إلى قبول وجودها (كهيجل وشوينهاور). أما هؤلاء الذين قبلوا بوجود الأشياء في ذاتها فلم يرضوا بالطبع بهذه النتيجة الكانطية القاسية وحاولوا الوصول إلى الحقيقة المطلقة. وهنا يختلف هيجل وشوينهاور اختلافاً شديداً أدى بعد ذلك إلى نتائج شديدة التباين في المواقف التي تتبناها أتباع الفيلسوفين. ذهب هيجل إلى أن الشيء في ذاته لا يمكن أن يظل كامناً إلى الأبد. فهذا الاختلاف الأبدي يعني عدم. ولذلك فلا بد له من الظهور أو الوجود. وفي هذا التحول من عدم إلى الوجود. تظهر المضرورة Becoming. وعن طريق هذا الجدل يحل هيجل مشكلة الشيء في ذاته. ويؤكد هيجل أيضاً أن مقولات الوعي لا تقوم بتشكيل الشيء كما يظهر فحسب. وإنما هي أيضاً جزء من الشيء كما هو في حقيقته. أما شوينهاور فقد قبل الرؤية الكانطية القائلة بأن الوعي لا يمكنه الوصول إلى الأشياء في حقيقتها. ولكن هذه الأشياء يمكن الوصول إليها عن طريق الحدس المباشر Intuition. وما يهم هنا هو رؤية هيجل وشوينهاور للعقل أو الوعي لا طريقة الوصول إلى الأشياء في ذاتها. فهيجل انتهى إلى أن العقل لا يتفصل عن الموضوع object وإنما يكونه ولا يوجد بدونه. بينما أكد شوينهاور أن العقل محدود بطواهر الأشياء.

يرى شوينهاور أن العقل لا يدرك الشيء في ذاته. وأن كل ما يدركه أو يستقبله من العالم ما هو إلا مجموعة من التغيرات التي يحدثها العالم وما يحويه من أشياء على حواس الإنسان. فالشمس مثلاً تطبع صورة ما على العين. ذلك البريق الذي يراه الإنسان ليس موجوداً في الشمس نفسها وإنما هو موجود في عين الإنسان. ولكن إذا ما كان الأمر كذلك، فلم ينسب الإنسان البريق للشمس؟ يرجع ذلك لأن الإدراك عملية مزدوجة، أو يتضمن عمليتين. الأولى: يقوم الشيء الموجود في العالم بإحداث تغيير في عضو الإحساس أو الاستقبال (العين مثلاً). ثم يقوم العقل بعكس العملية ونسب هذا التغيير أو التأثير إلى ما تسبب في إحداثه. ولكن لأن العملية الثانية عملية تحدث ألياً بلا وعي، فإننا نخطئ ونظن أن النتيجة هي السبب. فما يعيه الإنسان عندما يقول "أرى الشمس" هو ذلك البريق في عينه. ولكنه يظن أنه على دراية بالشمس. سبب هذا البريق الذي يشعر به في عينه. بينما تختلف الشمس في حقيقتها عن تلك الصورة التي نعرفها عليها. وعلى الرغم من أن وجهة نظر شوينهاور قد تبدو غريبة بعض الشيء، فإن العلم الحديث قد أثبت أن أشعة الشمس ليست دافئة في ذاتها وإلا أصبح الفضاء الخارجي دافئاً. وإنما تقوم أشعة الشمس بتدفئة كل ما تصطدم به ولذلك يشعر الإنسان بالدفء عندما يمر أو يجلس في مكان مشمس. وكذلك أشعة الشمس ليست مضيئة في ذاتها وإلا لمار الفضاء الخارجي مشيئاً، لكن الأمر ليس كذلك. أما

أشعة الشمس فتحدث ضوءاً أو إثارة عندما تشتت في الغلاف الجوي الأرضي. أما السماء فهي ليست زرقاء في ذاتها وإنما اللون الأزرق هو ذلك التأثير الذي يحدث في أعيننا عندما تستقبل الذبذبة أو الموجة اللونية التي يحدثها ضوء الشمس عندما يمر عبر الغلاف الجوي الأرضي. أي أن اللون الأزرق ليس موجوداً في السماء وإنما هو ذلك التأثير الذي يحدث في أعيننا. ثم نقوم بعكس مرة أخرى على السماء. وليس هذا هو الحال مع اللون الأزرق فقط وإنما مع كل الألوان. فقد أثبت العلم الحديث أن الألوان ما هي إلا أمواج وأطيفاف مختلفة تقوم أجهزة الاستقبال الإنسانية (حواس الإنسان) باستقبالها وترجمتها إلى الألوان المألوفة. هكذا فإن النحلة. على سبيل المثال، ترى العالم بأسلوب مختلف تماماً عما نراه نحن. وإذا ما كان يصعب علينا أن نصدق أن السماء ليست زرقاء في ذاتها، فمن ذا الذي يستطيع أن يقطع النحلة بأنها ليست حمراء مثلاً إذا ما كانت حواسها تستقبلها على أنها كذلك؟ وعلى هذا فإن كل أفكارنا عن الشمس. أو عن أي شيء آخر يحدثنا استقبالنا لهذه الأشياء. وهذا هو البسيط ما يعنيه شوبنهاور بالفكرة Idea أو بالعالم على أنه فكرة. فهذا الوصف لعملية الإدراك يجعل الوصول إلى الشيء في ذاته مستحيلًا. أما كل ما يستطيع العقل الوصول إليه فهو مجرد فكرة عن الشيء. وهذا أيضًا هو ما يعنيه جاست عندما يؤكد أن اللان لا يصور الشيء ذاته وإنما يصور فكرته عن الشيء. وهكذا يتضح أن شوبنهاور يؤمن بأن الذات والموضوع منفصلان عن بعضهما البعض وأن الذات تصل إلى الموضوع عن طريق الفكرة التي تكونها عنه والتي تعمل كمعبر يصل بين الذات والموضوع أو العالم الخارجي. وهذه فكرة مخالفة تماماً للرؤية الهيجلية للوعي.

تختلف رؤية هيجل للعلاقة بين الوعي والعالم تماماً عن هذه الرؤية البسيطة التي تمنح كلًا منهما استقلالاً ذاتيًا وتصل بينهما عن طريق الفكرة. فالعلاقة بين الذات والعالم عند هيجل ليست بهذه البساطة. وإنما هي أكثر تعقيداً. فهيجل يرى أن الذات والعالم ليسا منفصلين عن بعضهما البعض وإنما هما تركيبان يظهران فقط عند حدوث الخبرة Experience وهي التقاءهما ببعضهما البعض. ولذلك لا يمكن الحديث عن الذات بمعزل عن العالم ولا عن العالم بمعزل عن الذات. حتى إن هيجل لا يستخدم كلمة شيء Thing أو موضوع Object وإنما يستخدم كلمة محتوى Content للإشارة للعالم الخارجي ومناصره. وذلك لأن المحتوى لا بد وأن يكون جزءاً من شيء يحويه ولا ينفصل عنه. ألا وهو الذات. أما الحاوي فلا يمكن أن يكون حاوياً بدون محتوى. فإذا ما كنت واعياً بشيء ما كالكتاب الذي أقرأه مثلاً، فلا يسمى هيجل هذا الكتاب شيئاً وإنما يسميه "محتوى". والخبرة هنا هي وعيي بهذا المحتوى. وإذا ما كنت واعياً بهذه الخبرة، فأنا على وعي بها على أنها آخر. أي ما ليس بأنا. ومن هنا يأتي الوعي بالأنس. وهي كل ما ليس بالآخر. فإذا ما كان هذا الكتاب مسرحية هاملت لشكسبير مثلاً فإن ذاتي أكثر شراً بعد قراءة المسرحية منها قبلها وذلك لأن الذات التي استوعبت هاملت وقارنت نفسها به وميزت نفسها عنه، هي أكثر معرفة بذاتها من تلك التي لم تكتسب هذه المعرفة بعد. في قصيدة أغنية العاشق ج. ألفريد بروفروك لأليوت، يقارن بروفروك بينه وبين هاملت قائلا:

No! I am not prince Hamlet, Nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress; start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use
Politically, cautious, and meticulous

كلا! ما أنا بالأمير هاملت. وما أريد لي أن أكون:

إنما أنا سيد تابع في حاشية الأمير.
أصلح لأن يكتب بي موكبه. أن أخلق موقفاً أو موقفين
أن أنصح الأمير. أنا لاشك أداة طيعة:
يملأني الاحتشاد. ويسعدني أن يمتلئ بي مولاي.
فقط، حذر. صرف في العفة

(إليوت. ص ٨٥)

ومن وجهة النظر الهيكلية، فإن بروفروك أصبح على وعي أكبر بذاته عندما يقارن نفسه بهاملت.
وهو يميز ذاتاً ويزداد وعيه بذاته على أنها ذات كلما ميز نفسه عن عدد أكبر من الموضوعات أو
المحتويات وكلما زادت دقة هذا التمييز.

وعلى الرغم من أن الأنا ليست موضوعاً أو شيئاً. فإنها لا تنفصل عن الأشياء التي تعطي
الوعي بالأنا. وهذه الأنا هي ما يسميه هيجل بالروح أو العقل Geist. وإذا كانت هذه الأنا أو
الروح لا تنفصل عن الأشكال المادية التي تظهر بها. فإن دراسة أشكال الإدراك الإنساني وتطور
الوعي عبر التاريخ هو دراسة لازدياد إدراك هذه الروح أو الأنا لنفسها. وهذه هي الرحلة التي
يتتبعها هيجل في فينومينولوجيا الروح. حيث تجد هذه الروح كل الأشكال المادية غير كافية أو
مناسبة للتعبير عنها وذلك. ببساطة. لأنها روح. وقمة التطور في فينومينولوجيا الروح هو إدراك
الأنا لذاتها بوصفها أنا مطلقاً أو روحاً مطلقاً وليس موضوعاً أو محتوى. وتصل الأنا إلى هذه الرحلة
بعد رحلة طويلة في العالم المادي الذي ما هو إلا صور مختلفة للأنا في مراحل تطورها. ومن هنا
يأتي اهتمام هيجل بالتاريخ بوصفه تاريخاً لتطور الوعي الذاتي للأنا. أي لتطور وعي الأنا بذاتها
على أنها أنا وليست موضوعاً. وتصل الأنا إلى هذا الوعي الذاتي عبر عدة أشكال من التعبير: أولها
وأقلها تقدماً هو الفن. يليه الدين، ثم الفلسفة في النهاية حيث تصل الأنا أو الروح إلى مرحلة
الروح المطلق أو الوعي المطلق بالذات.

قبل الخوض في نظرية هيجل عن الفن وكيفية تأثيرها على إليوت وكيف أنها تشكل
القلب الثاني من الحداثة، ينبغي أن نعي بوضوح مدى اختلاف العلاقة بين الذات والموضوع عند
هيجل عنها عند شوبنهاور. فعند هيجل: "العقل ليس مستقلاً، لأنه لا يمكن أن يتعدأ أبداً عن
الأخر (المحتوى) وإذا ما كان له أن يحرر نفسه من الآخر. فسوف يتلاشى - وذلك لأن وجوده
يتشكل في خبرته أو إدراكه للمحتوى". وعلى هذا، فإن "الذات والموضوع ليسا كينونتين مستقلتين
لا تتغيران. تلق كل منهما في مواجهة الأخرى عبر حوة معرفية وميتافيزيقية. بل هما تركيبان
يظهران فقط من خلال الخبرة. ولا يوجد موضوع بدون ذات. ولا ذات بدون موضوع" (جوزف.
ص ١١٣).

وهكذا يتضح الفرق بين شوبنهاور وهيجل. بالطبع يؤمن كل منهما بوجود الذات.
وبأهمية الدور الذي تلعبه في المعرفة. ولذلك فهما فيلسوفان مثاليان. ولكن شوبنهاور يرى أن
الذات والموضوع منفصلان عن بعضهما البعض. وأن الذات تصل إلى الموضوع عن طريق الفكرة التي
تكونها عنه ألا وهي الانطباع الحسي الذي يطبعه الموضوع على الذات. أما هيجل فيؤمن بأن
الذات والموضوع لا ينفصلان عن بعضهما البعض. وأنه لا يوجد وسيط بينهما. ولذلك فهو يؤمن
بالحضور المباشر للموضوع في الذات. ولذلك يعد شوبنهاور فيلسوفاً مثالياً ذاتياً Subjective
Idealist بينما يعد هيجل فيلسوفاً مثالياً موضوعياً Objective Idealist. وقد أثر شوبنهاور في
فلسفة أورتيجا إي جاست الفنية كما يظهر واضحاً جلياً في كتاباته وخاصة في تصوره لطبيعة
إدراك الإنسان للعالم وكيفية تأثير ذلك على الفن. أما هيجل فقد أثر بقوة في نظرية إليوت عن
الشعر. كما أثر في فكره عموماً. خاصة أن إليوت قد كتب أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في

٢- نظرية الفن عند هيجل:

على العكس من كانط الذي نظر إلى الفن على أنه نشاط يهدف إلى إبداع الجمال ومن ثم اهتم بتحليل كيفية شعور الإنسان بالجمال وتمييزه عن الإحساس بالتمتع وعن النغمة. نظر هيجل إلى الفن باعتباره تعبيراً عن الروح في مراحل تطورها المختلفة. وقد قاد هذا الاختلاف البدائي كل من كانط وهيجل إلى مفاهيم مختلفة ونتائج متباينة بل وأساليب مختلفة في دراسة الفن. نظر كانط إلى الإنسان باعتباره فرداً، ومن خلال تحليله لقدرة هذا الفرد على المعرفة وعلى الفعل الأخلاقي انتهى إلى أن هناك قدرة ما داخل هذا الإنسان على الإحساس بالجمال والحكم على ما هو جميل أو قبيح. وإذا ما كان الإنسان يشعر بالشكل. فلا بد وأن يكون هدف الفن هو خلق الجمال على المستوى الشكلي. وبالتالي فإن الفن يهتم بالشكل كأساس له لا بالموضوع. ودراسة الفن كوسيلة لإبداع الجمال تكون دراسة شكلية لا موضوعية. وتقد الفن. أي الحكم عليه من حيث كونه جميلاً أم قبيحاً. هو حكم على شكله.

ومن هنا. فإن كانط يعد أول من قام بتوفير الأدوات اللازمة لتأسيس التوجه الإستبطاني كتوجه يتفحص بالاستقلال والاكتفاء الذاتي. وهكذا كأساس لمفهوم يرى الفن على أنه وسيلة أساسية وأولية لا يمكن استبدالها أو تخطئها بأي من إنجازات ملكات الإنسان العقلانية. (هينريش، ص 30)

لم ينظر هيجل للإنسان باعتباره فرداً وإنما باعتباره عقلاً Mind. وهذا العقل لا يقتصر على فرد واحد أو جماعة واحدة وإنما هو عقل واحد يجمع كل أبعاد الإنسان ويتطور عبر العصور. ونهاية هذا التطور هي أن يصل هذا العقل إلى أن يتعرف على ذاته على أنه عقل أو روح مطلقة. وهو يصل إلى هذه الغاية عن طريق الفهم: فهم الصور المادية التي يعبر بها عن نفسه في البداية ثم فصل نفسه عنها تدريجياً حتى يصل إلى معرفة ذاته كروح مطلقة. ووظيفة هذا العقل هو فهم المراحل المختلفة التي يمر بها. وهذا العقل يعبر عن نفسه بأكثر من وسيلة كالفن والدين والفلسفة. ولذلك فإن هدف العقل عند هيجل هو الفهم. أما الإحساس فهو مرحلة بدائية في رحلة العقل. لا يستطيع التعرف فيها على نفسه بدون مساعدة الحواس والماديات. ولذلك فالفن هو تلك المرحلة البدائية التي يلجأ فيها العقل للوسائط المادية للتعبير عن نفسه. فالفن يعبر عن المطلق. أو الروح المطلق. عن طريق الإدراك الحسي Sensory Intuition. أما الفنون والذي يلجأ إلى التصوير ليقنع من يؤمنون به فهو يعبر عن المطلق عن طريق الخيال Pictorial. Imagination. وبعد أن يتطور العقل عبر هاتين الرحلتين يصل إلى مرحلة الفلسفة التي لا تستخدم الإحساس ولا الخيال وإنما تعبر عن العقل عن طريق الفكر الذي يعتمد على المفاهيم المجردة Conceptual Thought. ولذلك فإن الفلسفة هي أرقى صور العقل للتعبير عن نفسه وبالتالي إدراك نفسه. وإذا ما كان العقل أو الروح مفهوماً مجرداً بحثاً فلا بد وأن يكون التعبير عنه عن طريق الإحساس قاصراً لأن المادة لا يمكن أن تترك مدى تجرد الروح أو أن تحيط به. ولذلك فإن الروح لا تستطيع أن تترك نفسها إلا من خلال الفكر المجرد تماماً. وهذا لا يوجد سوى في الفلسفة. ولذلك فإن الفلسفة هي أرقى صور العقل للتعبير عن ذاته. ولإدراك ذاته. حيث لا يستطيع المجرد إدراك ذاته إلا من خلال الفكر المجرد. وعموماً فإن التطور من الفن إلى الدين إلى الفلسفة هو تطور من المادي إلى المجرد. وهو تطور تزداد فيه حركة التجريد باستمرار. وهذا أمر شديد الأهمية لأن تتبع هيجل لتطور الفنون من

فن لآخر يتبع نفس حركة التجريد. إلا أن أهم ما يجب أن نلاحظه الآن، أن اهتمام هيجل بالفن ينصب حول فكرة الفهم لا الاستمتاع. وأن هيجل ينظر إلى الفن باعتباره مرحلة من مراحل فهم الروح لنفسها. أي أن العنصر المحوري في نظرية هيجل عن الفن هو الفهم. والفهم يكون فهماً للمضمون أو لمحتوى الفن عموماً، أو شكل محدد من الفن. أو حتى عمل فني واحد. ومن هنا ترى أن هيجل ينظر للفن باعتباره مضموناً وليس شكلاً. ولا يعني هذا أن هيجل يقلل من أهمية الشكل في الفن. ولكنه يمنح المضمون الأولوية على الشكل. وذلك على العكس من كائناً الذي كان اهتمامه منصباً على الشكل. والسبب في اهتمام كائناً بالشكل هو بحثه في علم الجمال عن السبب الذي يجعل الإنسان يحس أو يشعر بالجمال. أما السبب في اهتمام هيجل بالمضمون فهو بحثه عن الطرق التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته. أي اهتمامه بالفهم. أي أن النتائج المختلفة التي يخلص إليها كائناً (الفن كشكل) وهيجل (الفن كمضمون) ترجع إلى اهتمام الأول بالإحساس. وإلى اهتمام الثاني بالفهم. أي أن البدايات المختلفة لابد وأن تصل إلى نهايات مختلفة. ولا يمكن إعمال أي من وجهتي النظر أو تفهيم أحدهما على الأخرى، إذ إنهما يشكلان القطبين اللذين يتأرجح بينهما الفن الحدائي.

توصل الفنائون الحدائيون إلى استحالة وجود فن يعتمد على الشكل فقط، إذ لابد من وجود مضمون يحويه ذلك الشكل. لكن الفن لا يمكن أن يتكون من مضمون فقط إذ يتحول في هذه الحالة إلى فلسفة أو ملاحظات اجتماعية أو نفسية. ومن هنا فلا بد وأن يتحد الشكل والمضمون لصنع الفن وعلى الرغم من ميل هيجل لجانب المضمون واهتمامه به وتقليبه على جانب الشكل فإنه لم يهمل الناحية الشكلية، بل وجد جدلاً قائماً بصورة دائمة بين الشكل والمضمون. يؤمن هيجل أن:

مضمون أو معنى العمل أمر شديد الأهمية. ولكن ذلك لا ينفي أهمية التواحي الشكلية، فمضمون العمل يتطلب بل ويحدد نواحي شكلية محددة. وفي رأي هيجل لا تستبعد محورية المضمون الرأي القائل بأن العمل الفني يعد غاية في حد ذاته بشكل ما، وله قيمة قائمة بذاتها وليس مجرد وسيلة يمكن التخلص منها أو استبدالها بلوغ غاية ما. الفن يمكن أن يكون غاية في حد ذاته ويهدف في نفس الوقت إلى خدمة الأخلاق، طالما كانت الأخلاق تعني حياة أخلاقية وليس المفهوم الكائنطي من الأخلاق باعتبارها أخلاق الوعي.

(إنوود، ص ٧٢)

على العكس من كائناً الذي تعامل مع الفن - والأخلاق أيضاً - على أنه مجموعة من العوامل الشكلية. تعامل هيجل مع الفن على أنه مضمون. وأن هذا المضمون يكشف عن مرحلة ما في تطور الروح. قالن الخاص بكل مرحلة من مراحل التطور البشري يكشف عن شكل الوعي المميز لهذه المرحلة. ولذلك قام هيجل بدراسة الفن تاريخياً، وتتبع تطوره عبر التاريخ لكشف ما يحبر عنه. وقد تتبع هذا التطور عن طريق الجدول القائم بين الشكل والمضمون. فإذا ما كانت الروح المجردة تستطيع الوصول إلى الفهم الذاتي الكامل فقط عن طريق الفكر المجرد، وإذا ما كان المضمون أو الموضوع هو العنصر القائم في العمل الفني الذي يمثل هذا الفكر المجرد. فلا بد وأن يزداد هذا العنصر على حساب العنصر الآخر في العمل الفني - الشكل. أي أن تطور الفن يتوجه نحو اهتمام متزايد بالمضمون يؤدي إلى نقصان الدور الذي يلعبه الشكل. يسلك الفن إذا مساره يتجه به نحو درجة أعلى من التجريد، حتى يتلاشى الفن نفسه ويتدمج في شكل آخر من التعبير يعتمد على الفكر المجرد كالفلسفة مثلاً. ويرى هيجل أن تطور الفن يكشف عن هذا التوجه المتزايد نحو المضمون.

يرى هيجل أن تطور الفن قد ارتبط دائماً بتطور الفكر الديني، ولذلك فهو يربط بين شكل الفن في أي حقبة وبين الصورة التي يقدمها الدين عن الإله في تلك المرحلة من التطور. ويقسم هيجل تطور الفن إلى ثلاث مراحل أساسية: الفن الرمزي - وهو الفن الهندي والفارسي والنصري القديم - أي الفنون ما قبل اليونانية. والمرحلة الثانية وهي الفن الكلاسيكي ويمثل الفن اليوناني والروماني. والمرحلة الثالثة هي الفن الروماني وهو يمثل الفن منذ بداية الحقبة المسيحية حتى عصر هيجل. كذلك قام هيجل بتقسيم الفنون الخمسة - المعمار والنحت والرسم والموسيقى والشعر - حسب تناسبها مع هذه المراحل الثلاث. فقد وجدت كل هذه الفنون في جميع المصور، ولكن كل عصر قد عبر عن روحه بصورة أكثر وضوحاً في أحد الفنون. فالفن الرمزي يعبر عن درجة بدائية في تطور الفكر الإنساني وقد سمي بهذا الاسم لأنه لا يشير إلى ذاته كفن وإنما يشير إلى الإله الذي يرمز إليه. ولم تكن فكرة الإله واضحة وإنما كان دائماً عنصراً هاماً من عناصر الطبيعة كالشمس مثلاً. والفن الذي كان يعبر عن روح هذا العصر هو فن المعمار الذي كان يستخدم في بناء المعابد. وكانت ضخامة هذه المعابد ترمز إلى عظمة الإله. ولم يمارس العقل الإنساني تأثيراً قوياً على الطبيعة، أي لم يتم إعطائها شكلاً واضحاً في هذه المرحلة وذلك لأنه لم يكن قد تطور تطوراً كافياً ليحكم قبضته على المادة التي يستخدمها في التعبير عن مكنونه. والسبب في هذا أن هذا المكنون، أو فكرة الإله لم تكن واضحة في ذهن الإنسان في هذه المرحلة البدائية من تطور الروح. وتلاحظ هنا أن هيجل قد قدم الجدل بين الشكل والمضمون الذي سوف يستخدمه في تتبع تطور الفن عبر العصور. وهو نفس الجدل الحاضر بقوة في كتابات النقاد الجدد وخاصة إلهوت، وله نفس المصدر. إذ يرجع الشكل إلى المجهود الذي يبذله العقل الإنساني ليعطي للمادة التي يستقبلها من الخارج - المضمون - شكلاً يتمتع بنوع ما من أنواع النظام. وفي هذه المرحلة المبكرة نرى أن الفن يعيل بقوة نحو المضمون - حتى وإن كان غير واضح - ويبتعد عن الشكل.

في الفن الكلاسيكي، وهو المرحلة الثانية التي يحددها هيجل لتطور الفن - يحدث توحيد تام بين الشكل والمضمون. ويصلان في هذه المرحلة إلى التناغم التام. ولذلك ينظر هيجل إلى الفن الكلاسيكي، وهو الفن اليوناني، باعتباره أرقى الفنون وأكثرها انساقاً مع ذاته. وأي تطور للفن بعد ذلك هو هبوط من تلك القمة السامقة التي بلغها الفن اليوناني.

تصور الإغريق آلهتهم وهي تتقلب على الطبيعة وقوى الطبيعة المختلفة المتمثلة في المعالقة Titans. وبهذا انفصلت الآلهة عن الطبيعة واتخذوا شكلاً إنسانياً. أي أن الآلهة، وهو جوهر هذا العالم، قد أصبحوا مماثلين للإنسان في الشكل. وذلك لأن العقل الإنساني يطبع نفسه على العالم. ويصل هيجل إلى أن الإغريق كانوا في توافق تام مع العالم. أكثر ممن سبقهم ومن جاءوا بعدهم. وإذا ما كان الفن المعماري هو ما عبر به من سبقوا الإغريق عن رؤيتهم، فإن الإغريق عبروا عن ديانتهم عن طريق فن النحت. فقاموا بنحت تماثيل لآلهتهم. وعلى النقيض من الفن السابق عليهم، فإن تماثيل الإله لا تشير إلى شيء، لم يتم التعبير عنه. ولا يوجد به تفاصيل جسمانية زائدة عن الحاجة أو نقص لم يتم التعبير عنه، ولذلك فإن فن النحت يعبر بصورة دقيقة تماماً عن رؤية الإغريق للإله. وفي فن النحت يمارس العقل الإنساني تأثيراً في تشكيل المادة التي يشكلها أكبر بكثير من ذلك الذي يقوم به في الفن المعماري الذي يعتمد على الكتلة أكثر مما يعتمد على التشكيل. ولذلك يصل الشكل والمضمون إلى حالة من الاتزان غير مسبوقة. ولا يمكن للفن العودة إلى نفس الدرجة من التوازن في الجدل بين الشكل والمضمون مرة أخرى. وذلك لأن العقل يستحيل أن يعود لعبادة الآلهة التي تتخذ مظهر البشر مرة أخرى. وهكذا فإن أي تطور للفن بعد الفن الكلاسيكي سوف يكون على حساب هذا الاتزان الرائع الذي لا يمكن بلوغه ثانية.

لم يهمل هيجل الفنون الإغريقية الأخرى، بل لاحظ أهمية اللحام الشعرية والأساطير التي كانت تصور أصول الآلهة وبالتالي أصول الديانة الإغريقية. كما لاحظ هيجل أيضاً أن التراجيديات الإغريقية كانت تصور الحياة الإغريقية. فتراجيديا أنتيجوني Antigone مثلاً تعبر عن الصراع بين أنتيجوني التي تسعى لدفن جثة أخيها كي تنال روحه الأمان والحساب في الآخرة. ومعارضها في ذلك قرار أصدره كرون الحاكم بعدم دفن أخيها في أرض إغريقية وذلك لاتهامه بخيانة الدولة. وتعبر هذه المسألة، بالنسبة لنظرة هيجل للفن، عن الصراع بين ولاء الفرد للأسرة وولائه للمدينة. وهذا الصراع هو الذي أدى إلى انهيار الحياة الإغريقية.

تطور الفن بعد المرحلة الكلاسيكية بسبب ظهور الديانة المسيحية وظهور أبعاد ثيولوجية وفلسفية جديدة أدت إلى اتساع العقل الإنساني. فعلى العكس من الفن الرمزي الذي لم يكن لديه الكثير لكي يعبر عنه. فالفن المسيحي لديه كثير جداً لكي يعبر عنه. فأصبح للعقل حياة خاصة شديدة العمق والاتساع لدرجة يصعب التعبير عنها في صورة مادية. ولذلك طلى طرف الضموم على الشكل مرة أخرى في الديالكتيك. قدم الفكر الديني المسيحي أبعاداً جديدة وتحديات للفن. فالفن يمكنه تصوير المسيح والعذراء ولكن لا يمكنه تصوير الإله الخالق. فالتراث الديني المسيحي يزخر بالأيقونات وصور المسيح والعذراء، ولكن الوصية الثانية تضع حذراً وتحث على محاولة تصوير الإله. "لا تحفر صوراً للإله". وعلى هذا، فهناك ما لا يستطيع الفن الوصول إليه ولا حتى تخيله. بالإضافة إلى ذلك فإن تطور الفلسفة والفكر الديني والأخلاقي قد أعطى العقل الإنساني أبعاداً لا يمكن التعبير عنها بصورة مادية. ولذلك فإن التعبير عن العقل أو الروح الإنسانية يبدأ في الانتقال من الفن إلى الفلسفة والفكر المجرد.

إذا ما كان الفن المعماري يقدم المعبود، والنحت يقدم الإله القابع داخل ذلك المعبود، فإن الفن المسيحي يعبر عن نفسه بصور مختلفة عن المعمار والنحت ألا وهي الرسم والموسيقى والشعر. فالرسم يمثل صور المسيح والعذراء المأخوذة من قصص العهد الجديد. والموسيقى والشعر تقدمان التراتيل والتراثيم التي يتم إنشادها لذكر الإله. ولذلك فهذه الفنون تتناسب مع الفن الرومانسي وهو الفن الذي ظهر منذ العهد المسيحي وحتى عصر هيجل. وتعبر هذه الفنون أيضاً عن العابدين خارج المعبود على التقريب من النوعين السابقين.

وهكذا نرى أن تطور الفنون هو تطور ينزع إلى البعد عن المادية Dematerialization ويتجه نحو التجريد. فالفن المعماري يعتمد على الكتلة والفراغ وتأثير العقل الإنساني فيه على المادة محدود. أما فن النحت فلا يعتمد على الكتلة المحتواة بقدر ما يعتمد على المجهود الذي يبذله العقل في تشكيل المادة. وهذا بعد عن المادية وتوجه نحو التجريد. ويزداد هذا التوجه في الانتقال من النحت إلى الرسم الذي يقوم بتصوير أجساد ثلاثية الأبعاد يمكن نحتها على سطح ثنائي الأبعاد. وهو بذلك يمثل خطوة أخرى نحو التجريد. أما الموسيقى فتتخلّى عن المكان تماماً وتتطور في الزمان فقط. والموسيقى لا تقوم بتصوير أحداث في العالم الخارجي وإنما في العالم الداخلي -الوعي- فقط. والشعر، في خاتمة الطاق يتخلص من العنصر المادي الباقى في الموسيقى. فالموسيقى ما زالت تستخدم الأصوات المسموعة، أما الشعر فيستخدم التصورات Conceptions العقلية. فيمكن قراءة القصيدة مثلاً بدلاً من سماعها. ولذلك فالشعر هو أكثر الفنون تجريداً وأرهاقاً بالنسبة لهيجل. ولذلك فهو أيضاً يقوم بتجهيز العقل لكي يدرك ذاته بدون أي وسيط مادي. والعقل يصل إلى هذه المرحلة في الفلسفة التي لا يوجد بها أي وسيط مادي وإنما أفكار مجردة يعبر بها العقل عن نفسه ويدرك ذاته. وتعتبر الفلسفة بذلك أرقى منتجات العقل البشري والوسيلة الوحيدة التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته على أنه عقل أو روح مجردة وليس أي شيء مادي وذلك بعد مروره بمرحلة طويلة كان يقوم فيها بالتعبير عن ذاته بالصور المادية.

يمكن أن نخلص من هذا العرض للبسط للنظرية الفن عند هيجل بثلاث نتائج بالغة الأهمية في فهم النظرية الفنية عند إلبوت والتي تمثل وجه الحداثة الآخر. أولاً، أن الخلاف بين فهم كائنه وفهم هيجل للفن خلاف حاسم وذلك لاختلاف النقطة التي ينطلق منها كل منهما. يبدأ كائنه بحثه بحقيقة ثابتة ألا وهي وجود جاذبي حسي شعوري لدى الإنسان. وعلى هذا يبدأ كائنه بحثه في حقيقة شعور الإنسان بالجمال محاولاً الوصول إلى الأصول المعرفية التي تمنح الإنسان الإحساس بالجمال. وهكذا فنقطة الانطلاق عند كائنه حسية شعورية. أما هيجل فينظر للفن على أنه تعبير عن الإنسان الذي يتجه وإلى فن كل عصر على أنه تعبير عن وعي الإنسان في هذا العصر. وإلى الفن عموماً على أنه تاريخ تطور الوعي والفكر الإنساني عبر العصور. ولذلك فهو يسعى إلى فهم الوعي الإنساني من خلال دراسة الفن باعتباره وسيلة هذا الوعي في التعبير عن ذاته. أي أن توجه كائنه للفن ينطلق من الإحساس بالجمال، أما توجه هيجل نحو الفن فيعتمد على الفهم. ولذلك نرى أن اهتمام كائنه ينصب على الشكل وذلك لأن الشكل هو ما يعطي الثمرة الحسية أو الشعور بالجمال، أما هيجل، وإن كان لا يهمل الشكل كما رأينا، إلا أنه يعتمد أساساً على المضمون الذي يعبر عنه الفن - حتى وإن عبر عنه عن طريق الشكل. وذلك لأنه يهتم بالفهم وليس الإحساس ويستتبع ذلك اختلافاً آخر بينهما ألا وهو تركيز كائنه على الفن باعتباره كينونة ثابتة يسعى لاكتشاف مصادر الجمال فيه عن طريق الدراسة الشكلية. وذلك هو المصدر الذي تركز عليه المدارس الشكلية في دراسة الفن.

وعلى النقيض من ذلك، فإن هيجل الذي يسعى لفهم الوعي الإنساني من خلال الفن، فيستتبع مسار الفن تاريخياً كي يصل إلى ذلك الفهم. وعندما يصل إلى درجة لا يستطيع الفن أن يعبر فيها عن تطور العقل يتخلى عنه متوجهاً نحو الفلسفة. ولذلك أياً فـهيجل يركز على تطور الفن عبر العصور ويدرسه دراسة تاريخية تسعى إلى استخلاص جوهره، وينظر إليه ككل باعتباره تاريخاً متكاملاً ذا بداية ونهاية. تعبر كل مرحلة فيه عن درجة معينة من تطور العقل.

أدى اختلاف النقاط التي ينطلق منها كائنه وهيجل لدراسة الفن - ألا وهي الإحساس والفهم - إلى أن يركز كل منهما جهوده نحو دراسة وجه محدد للفن - ألا وهو الشكل في حالة كائنه والمضمون في حالة هيجل وهما يمثلان القطبين اللذين يتأرجح بينهما الفن الحدائي. إلا أن هيجل لم يهمل الشكل تماماً وإنما نظر إليه على أنه في علاقة جدل مع المضمون. وتتبع تطور الفن عبر التاريخ عن طريق دراسة تلك العلاقة الجدلية. وقد أثر ذلك التصور الديالكتيكي للفن أبلغ التأثير على فهم إلبوت للفن. وهذه هي النتيجة الثانية.

أما النتيجة الثالثة للفهم الهيجلي للفن فهي نظريته للفن باعتباره أحد الوسائل التي يعبر بها الوعي عن نفسه. وهو بذلك جزء من كل أكبر منه. فالجزء من الوعي الإنساني الذي يعبر عن نفسه من خلال الدين والفلسفة والعلاقات الاجتماعية والأشكال الثقافية والمجتمع نفسه. ولذلك فالجزء ليس مستقلاً بذاته عن الفلسفة والأخلاق. وإنما هو جزء من تلك الكلية التي يدرسها هيجل وهي الروح. وإذا ما رفضنا استقلال الفن، فإن المعايير الفنية الشكلية التي تتناسب مع الرؤية المستقلة لا تصبح كافية وإنما يجب الحكم على الفن من خلال المعايير التي يتم بها الحكم على الكل الذي هو جزء منه. والأخلاق جزء من هذه المعايير بدون شك.

لا يشجع الفن الأخلاق بمعنى أنه يجعل من أشرار الناس أحياناً. فلو كان هذا هدف الفن، فلن يكون ذا قيمة لذاته. وإنما باعتباره وسيلة نحو غاية يمكن أن تخدمها وسائل أخرى بصورة أفضل. ولكن الفن يعبر عن الأخلاق المتواجدة بالفعل أو الحياة الأخلاقية ويمرزها - والقصود هنا بالحياة الأخلاقية هو

(أوتود، ص ٧٠)

وعلى هذا فإن الفن لا يخدم غاية أخلاقية محددة والهدف منه ليس نشر الأخلاق، ولكنه على الرغم من ذلك يؤثر في الأخلاق وبالتالي يمكن الحكم عليه من منظور أخلاقي. وهذه الأخلاق هي جزء من الروح الكلية Geist التي يعد الفن جزءاً منها أو من التعبير عنها. ولذلك فلنكتار استقلال الفن واعتباره جزءاً من كل يستتبع ضرورة الحكم على الفن بالمعايير التي تحكم هذا الكل والتي قد تكون أخلاقية. أي أن رؤية هيجل تستتبع وجود محركات خارجية Transcendental للحكم على الفن. على النقيض من الرؤية الكانطية الشكلية التي لا تسمح سوى للمحركات الداخلية Immanent بالحكم على الفن. وهكذا فوجود هذه المحركات الأخلاقية الخارجية للحكم على الفن هي النتيجة الثالثة للرؤية الهيجلية للفن. وقد كان لهذه النتائج الثلاث أبلغ الأثر على تطور رؤية إلبوت للفن الحدائي. وهي الرؤية التي تمثل الجانب الآخر للحداثة.

٣- إلبوت والتراث الهيجلي:

على الرغم من اتفاق أورتيجا إي جاست وإلبوت في العديد من وجهات النظر عن الفن الحدائي. فإنهما يختلفان اختلافاً حاداً في رؤيتهما للتراث. وهذا الخلاف لا يمكن تفسيره بالعودة إلى كانط، إذ إن كانط هو مصدر التشابه بينهما، ولكن مرجعه التأثيرات الأخرى على فكرهما. فقد تأثر أورتيجا إي جاست بفلسفة آرثر شوينهاور، كما تكشف لنا فلسفته ورؤيته للفن. بينما تأثر إلبوت بهيجل. ولكن قبل تتبع تلك التأثيرات، يجب أن نكتشف مدى الخلاف بينهما، إذ إن نواحي الاختلاف نفسها توضح مدى هذا التأثير.

يختلف أورتيجا إي جاست وإلبوت حول مشكلة التراث. فهما، وإن كانا يعترفان بالحضور القوي للتراث وتأثير الفن التواجد بالفعل على الإبداع المعاصر والمستقبلي للفن. إلا أنهما يختلفان فيما عدا ذلك. فبينما يرى أورتيجا إي جاست أن تأثير التراث سلبي تماماً على الفن ولذلك يجب تحاشيه، يتبنى إلبوت موقفاً توفيقياً بين التراث والحداثة. يؤكد جاست أن التراث يغرق الإبداع الفني قاتلاً:

يحدث تفاعل كيميائي داخل عقل الشاعر بسبب الصدام بين حساسيته الفردية والفن التواجد بالفعل. فهو لا يوجد بمفرده أمام العالم. وإنما يتدخل التراث الفني في تلك العلاقة بينه وبين العالم كوسيط مفسر. وماذا يكون رد فعل العقلة البديعة الأصيلة إزاء الجمال الذي أنتجته الأعمال الفنية السابقة؟ قد يكون إيجابياً أو سلبياً. فلماذا أن يتوافق الفنان مع الماضي ويحتد به الذي يشعر أن من الواجب عليه أن يصل به إلى حد الكمال، أو يكتشف أن بداخله كراهية تلقائية لا يمكن تفسيرها نحو الفن التواجد والتعلق على قيمته الفنية. وبالطبع. كما أنه سيمد بالاستقرار والعمل في الأشكال التقليدية ويكرر بعض نماذجها القديمة في الحالة الأولى. فإنه لن يرضى بمجرد الخروج عن التراث التواجد فقط ولكنه سوف يمدد بأن يعطي عمله شكلاً صريحاً من أشكال الاحتجاج ضد العادات الراسخة عبر الزمن في الحالة الثانية.

(جاست، ص ١٣)

وهكذا يرى أورتيجا إي جاست أن الفن الحدائي لا يرفض التراث وحسب بل يجعل من رفض التراث والهجوم على الفن السابق موضوعه. ولذلك يشعر إعجاب بودلير "بمجنوس السوداء"

بأنه رفض "لفينوس البيضاء" ألا وهي صورتها التقليدية المعروفة. ويرى أن السخرية والهجوم على الفن التقليدي هو أهم موضوع للفن الحديث. حتى إن "الفن الحديث سوف يتشكل في يوم ما من الاحتجاج على الفن التقليدي وحسب" (ص ٤٤) ويتحتم على الفن أن يقوم بهذا التحول وإلا فسوف "يموت ثقل التراث أي إلهام جديد". وما يجذب الفنان الحديث للفنون البدائية ليس جودتها وإنما تقاؤها، أي "خلوها من التراث." وهكذا يشع أورتيجا إي جاست التراث والحداثة على التقيض تماماً من بعضهما البعض بحيث لا يمكن التوحيد بينهما بأي شكل من الأشكال لدرجة أنه يقسم العالم جغرافياً من حيث ردود الأفعال المتناهية نحو التراث. فماذا سيكون رد فعل الفنان إزاء التراث الذي يمسك بتلابيبه ويمعق حركته. ويسلبه حرته؟

إما أن يخلق التراث كل الطاقة الإبداعية - كما فعل في مصر وبيزنطة والشرق عموماً - أو أن تأثير الماضي على الحاضر سوف يتغير وتظهر حلقة طويلة يتمكن فيها الفن الجديد من الهرب. خطوة بخطوة. من التدين الذي كان يهدد بخلقه. والحديث الثاني يميز أوروبا - التي تلقى نزعها المستقبلية، والتي كانت سائدة طوال تاريخها. في تضاد واضح مع النزعة التقليدية التي تهتم على الشرق بشكل لا مفر منه. (جاست. ص ٤٤)

وبتحديد النزعتين التقليديتين والتجديدية على أنهما صفتان أساسيتان أو غريزتان لا فكك منهما، تميز كل منهما بعض الشعوب. ينكر جاست تماماً إمكانية حدوث أي تلاقي بين التراث والحداثة. بل أنه يختم على مقاله الشهير نزع الصيغة الإنسانية عن الفن بملحوظة يتوقع بها رد البوت أو من يتبعون فكره على هجومه الثوري. يقول جاست:

من السهل أن يحتج شخص ما قائلاً إنه من الممكن دائماً أن يتم إنتاج الفن في إطار تراث ما. ولكن هذه العبارة للريحة ليست ذات جدوى للفنان الذي ينتظر الإلهام الحقيقي ممسكاً بقلمه أو إزميله في يده. (جاست. ص ٥٤)

يتفق البوت مع جاست في إدراكه لثنائية التراث والفنان الفرد الساعي للتجديد والإثبات بصمته الخاصة به التي تميزه عن سبقه. كما أنه يظهر وعيه التام بخطر التراث الذي يمحى أي نوع من التجديد.

لكن إذا ما كان الشكل الوحيد للتراث. لعلاقة التسليم والتسلم. يتألف من إنتاج أصم للجيل السابق أو توافق خنوع مع نجاحاته. فيجب أن يتم دحض التراث. فقد رأينا أن مثل هذه التيارات البسيطة سرعان ما تفقد طريقها في الرمال، والجدة خير من التكرار. (البوت. ص ٢٣)

يتفق البوت وجاست أيضاً في وعيهما بأن "الجدة خير من التكرار". فيقول جاست: "في الفن، لا يعد التكرار شيئاً". ويؤكد البوت رفضه للتكرار قائلاً: "إن يتوافق العمل الجديد وحسب يعني ألا يتوافق على الإطلاق، وذلك لأنه لن يكون جديداً. ولذلك قلن يكون عملاً قنياً على الإطلاق" (البوت. ص ٢٤). وكما يدرك البوت المعنى السلبي للتراث. يدرك أيضاً الصورة السلبية التي يُلصقها النقاد به. فهم يستخدمون كلمة "تقليدي" ليعنوا عدم التجديد. و"أحدى الحقائق التي تتكشف خلال هذه العملية هي ميلنا للإصرار على مدح أي شاعر بناءً على تلك الملامح التي تميز شعره والتي لا يشبه فيها أي شاعر آخر. وفي هذه الملامح أو الأجزاء نتظاهر بأننا نجد ما يتميز بالفردية، جوهر الإنسان الخاص".

وهكذا نرى أن البوت على وعي تام بالتضاد القائم بين التراث والوهبة الفردية وعلى دراية بالمعنى السلبي الذي يلحقه النقاد بالتراث. إلا أنه لا يرضى عن هذا التضاد مؤكداً أنه "إذا

ما تناولنا أي شاعر بدون هذا التحيز، فسوف نجد أن أفضل أجزاء شعره، بل وأكثرها تفرداً قد تكون تلك التي يؤكد فيها الشعراء الوتي، أسلافه، خلودهم بقوة بالغة. (ص ٢٢)

يطرح إليوت رؤية مختلفة للتراث وبالتالي للعلاقة بين الهوية الفردية والتراث. لا ينظر إليوت إلى التراث باعتباره كينونة واحدة جامدة يتم تسليمها من جيل إلى الجيل الذي يليه؛ التراث مسألة أكثر أهمية من ذلك بكثير، فلا يمكن توارثه، وإذا ما أرادت منهجي عليك أن تحصل عليه بهذا جهد جهيد، فهو يتضمن، في المقام الأول، الإحساس التاريخي، وهو أمر لا يمكن الاستغناء عنه تقريباً لأي شخص يرغب في أن يظل شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين. والإحساس التاريخي يتضمن إدراكاً، ليس فقط يكون الماضي ماضياً، وإنما بحضوره في الزمن الحاضر... وهذا الإحساس التاريخي، الذي هو إحساس باللاتهائي والزمني معاً، هو ما يجعل الكاتب كاتباً تقليدياً، وهو ما يجعل الكاتب في نفس الوقت واعياً بموقعه في الزمان، بكونه كاتباً معاصراً. (إليوت، ص ٢٣)

أول ما يشكل التراث هو "الإحساس التاريخي". يتضح من تعريف إليوت للإحساس التاريخي أن فهمه للتاريخ فهم هيجلي بحت، فإليوت لا ينظر للتاريخ باعتباره مجموعة متتابعة للأحداث لا تربط بينها رابطة، وإنما هو كل مجرد "اللاتهائي". ولكن هذا اللاتهائي ليس تجريبياً وحسب وإنما يتعين أو يتجسد في الزمني. والزمني Temporal هو اللحظة الحاضرة التي يكشف فيها اللاتهائي Timeless عن نفسه. أي لا يمكن فصل أي منهما عن الآخر. ولذلك يصر إليوت على أن الوعي أو الإحساس التاريخي ليس مجرد "إحساس باللاتهائي" كما أنه إحساس بالزمني (إنما هو) إحساس باللاتهائي والزمني معاً، وعملية تجسد الطاق في الزمني وتجريد الزماني للوصول إلى الطاق هي فكرة هيجلية أصيلة. وتتضمن هذه الرؤية الهيجلية للتاريخ وعياً بحضور الزمن الماضي في الزمن الحاضر. إذ إن الماضي هو جزء من اللاتهائي ويحمل جزءاً من معناه، وهو بالطبع ما أدى إلى هذه اللحظة في الزمن الحاضر. ولذلك فلا بد وأن يتم إعادة تفسير الماضي من منظور الحاضر لإدراك أهميته في الكل الموحد بناءً على المعرفة التي تم اكتسابها. وهذه النظرة الكلية للتاريخ أو النظرة لوضع الماضي في الكل وإعادة تفسيره من منظور الحاضر هي ما تجعل الكاتب "واعياً بموقعه في الزمان".

وقد يقول شخص ما "الشعراء الراحلون بُعداء عنا لأننا نعرف أكثر بكثير مما يعرفون" بالضبط، وما نعرفه هو هؤلاء الشعراء الراحلون. (ص ٢٥)

ولهذا يؤكد إليوت أن:

الفرق بين الحاضر والماضي هو أن الحاضر الواعي هو وعي بالماضي بصورة وإلى حد لا يستطيع وعي الماضي بنفسه أن يظهرها.

يتضح ما يعنيه إليوت بتلك العلاقة التاريخية بين الماضي والحاضر إذا ما نظرنا إلى أصل هذه الفكرة عند هيجل. وأصلها الهيجلي هو عملية "إدراك الذات" التي تصل بها الروح المطلقة إلى إدراك ذاتها باعتبارها روحاً مطلقة.

إدراك الذات ليست مسألة كل شيء، أو لا شيء، ولكنها مسألة تدرج. فالمعقل لا يعي ذاته مرة واحدة. إدراك الذات يتطور على مراحل عبر الزمن. ففي مرحلة ما يكون العقل في مرحلة يمكن أن نسميها ح^١ ويعني أنه في ح^١. ولكن وعي العقل بأنه في ح^١ هو مرحلة مختلفة عن مجرد كونه في ح^١. فهذا الوعي يصبح ح^٢. وعندما يصير العقل واعياً بأنه في ح^٢ فإن هذا يدفعه إلى مرحلة أبعد، ح^٣.

(أبوود، ص ٦٦-٦٧)

وهذا بالضبط ما يعنيه الموت عندما يؤكد أن "الحاضر الواعي هو وعي بالماضي". وأن ما يميزنا عن الشعراء الراحلين هو وعينا بهذا، الشعراء فتطور الحاضر على الماضي هو وعي بهذا الماضي. وهذه الرؤية الهيجلية للتاريخ هي التي ما تسمح للموت بتوحيد الحداثة والتراث على أساس أن الحداثة هي لحظة في التاريخ. ولهذا لا يرى الموت أي تناقض بينهما، أما أورتيجا إي جاست، فعلى النقيض من ذلك، قد بقي محدوداً بنظرته إلى التاريخ باعتباره تتابعاً مستمراً للحظات متفرقة. ولذلك فلم يمكنه رؤية أي علاقة بين الماضي والحاضر أو بين التراث والحداثة سوى علاقة تناقض. يشرح هيجل في مقاله "فلسفة الطبيعة" العلاقة بين الزمان واللامتناهي على أن الزمان هو عدم استقرار اللامتناهي، وأن اللامتناهي يتجاوز الزمان عندما يضم لحظاته المتفرقة في الحضور الأبدي الدائم للروح. (جيمرثاشك، ص ١٥) وهذه بالضبط هي رؤية الموت للعلاقة بين الإثنين. وإذا ما كان أورتيجا إي جاست غير قادر على إدراك هذه العلاقة فالسبب في ذلك أنه يعاني من نقص الوعي التاريخي، وذلك لأن مفهوم الاستبطان عنده بقي محصوراً في المفهوم الكائناني الشكلي.

وأينما في التحليل السابق أن هيجل يتجاوز Sublates التناقض Antithesis القائم بين الماضي والحاضر عن طريق توحيدهما دياكتيكياً في وحدة الروح الحاضرة دائماً. وهذا بالضبط ما يفعله الموت عندما يتجاوز، التناقض بين الحاضر والماضي، أو بين الشعراء السابقين والحاضر الحديث في وحدة التراث. يمكن إذن النظر إلى التراث باعتباره العادل أو البديل الفني لمفهوم هيجل الميتافيزيقي عن الروح. فالروح عند هيجل تمثل كل المعرفة البشرية. وما هذه المعرفة إلا الروح في أشكال مختلفة تطور تدريجياً حتى تصل إلى وعيها بذاتها على أنها روح مطلق. والآن هو شكل من الأشكال التي تعبر بها الروح عن نفسها. والتراث عند الموت هو الكل الذي يشمل على جميع ما كتب من أدب منذ عصر هوميروس وحتى اللحظة الحالية. ويقترب الموت كثيراً من مفهوم الروح الهيجلي عندما يقول إن كل الأدب له "وجود آني ويشكل نظاماً آنياً". والحضور الدائم لهذا التراث في كل وقت هو الحضور الدائم للروح وتغير هذا التراث عند مقدم العمل الفني الجديد هو ازدياد وعي الروح بذاتها وتطورها إلى درجة جديدة من الوعي.

تشكل الآثار الفنية المتواجدة نظاماً مثالياً مع بعضها البعض. ويتعدّل هذا النظام عند تقديم العمل الجديد (الجديد حقاً) إليهم. النظام الوجود متكاملاً قبل أن يصل العمل الجديد، ولكي يستمر النظام بعد دخول العمل الجديد الغير متوقع، فلا بد أن يتغير النظام القائم بالفعل بأكمله، حتى ولو بدرجة طفيفة، وهكذا يتم إعادة ضبط العلاقات والأطروحات والقيم التي يحملها كل عمل فني في علاقته بالكل، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد. وكل من يوافق على فكرة النظام، أو شكل الأدب الأوربي والإنجليزي فإن يجد فكرة أن الماضي يتغير عن طريق الحاضر بقدر ما يُوجّه الماضي الحاضر فكرة سخيفة.

(الموت، ص ٢٤)

يقدم الموت فكرة التراث على أنها مبدأ للحكم أو النقد الإستطقي وليس النقد التاريخي وحسب. وهو "حكم أو مقارنة يتم فيها قياس شئين ببعضهما البعض". وليس مجرد الحكم على عمل فني عن طريق قياسه على المحركات التي تستمعها الأعمال الفنية السابقة عليه. وهنا يستخدم الموت فكرة الكل، وهي فكرة هيجلية، كمعيار للحكم على الجزء. ولكن الكل هنا هو كل ديناميكي قابل للنمو والتطور والتغير، وليس جامداً مانعاً لأي تجديد.

يعني الموت تماماً خطورة الفكرة التي يقدمها. إذ يمكن أن يتخذ التراث على أنه مجموعة ثابتة من القوالب الجامدة التي لا تقبل أي تجديد أو تغيير وإذا ما تم الحكم على الأعمال الفنية الجديدة من خلال هذه القوالب فسوف يتم رفض كل جديد. وسيكون الفن عبارة عن مجموعة من

الأشكال الثابتة التي يتم ملؤها بموضوعات مختلفة. واليهوت لا يرضى بهذا بالطبع. ولذلك فهو يتبنى موقفاً يوحد بين متناقضين:

يجب أن يعي الشاعر أن سوف يتم الحكم عليه بشكل من الأشكال بواسطة معايير الناصي. وأنا أقول يتم الحكم عليه وليس بقره بواسطة ... إنه حكم. أو مقارنة. يتم فيها قياس شيئين ببعضهما البعض.

(اليهوت، ص ٢٤)

وعلى الرغم من البساطة التي يقدم بها إلهوت موقفه، فإنه في الواقع موقف معقد أو مركب. فهذا الموقف البسيط ظاهرياً هو في الواقع التركيب الهيجلي Synthesis الذي يحل إلهوت عن طريقه الخلاف بين قضيتين متناقضتين. القضية الأولى هي التي بدأ إلهوت مقالته بتعريفها ألا وهي الرفض التام للتراث ومحاولة الشاعر التفرّد، والحكم على الشعر من خلال رفضه للتراث وبعده عنه وتحقيقه للقرينة الزعومة. وهذا هو الموقف الذي يتبنّاه جاست. أما القضية الثانية فيوردها إلهوت بعد هذا التركيب التوفيقى مباشرة: "أن يتوافق العمل الجديد وحسب، يعني ألا يتوافق على الإطلاق، وذلك لأنه لن يكون جديداً. ولذلك فلن يكون عملاً قنياً على الإطلاق." وإلهوت يظهر وعيه بالقضية وتقيضها عندما يقول "ليس أي منا حكماً معصوماً من الخطأ في قضية التوافق. فنحن نقول: يبدو أنه يتوافق وربما يكون فردياً، أو يبدو أنه فردياً. وربما يتوافق". ولكنه على وعي ألبس بالتركيب الهيجلي الذي يتوصل إليه ديالكتيكياً عندما يحل التناقض بين القضية وتقيضها قائلاً: "ولكن من غير المحتمل أن نجد أنه واحد وليس الآخر". أي أن العمل الفني لابد وأن يكون به عوامل فردية وعناصر من التراث في آن واحد، ولذلك فهو يتوافق مع التراث ولكنه يضيف إليه ويعدله. وفي النهاية يتغير التراث ليشمل العمل الفني الجديد. وهكذا نرى أن رؤية إلهوت الجدلية للعلاقة بين التراث والحداثة تتعالى على رؤية أورتيجا إي جاست وتحاول ضمها تحت لوائها على أنها لحظة واحدة تحاول فيها الحداثة الهروب من التاريخ والتراث قبل أن تترك أنها إضافة لهذا التراث ولحظة في هذا التاريخ. وهكذا نرى أن أورتيجا إي جاست وإلهوت يتبنّيان موقفين متناقضين من التراث فبينما يرفضه الأول رفضاً قاطعاً ويرى أنه يعوق الفنان ويقف عائقاً في طريق الإبداع، يرى إلهوت أن التراث مكون أساسي من مكونات الإبداع الفني. وأن الشاعر يجب عليه أن يكون على معرفة متميزة بالتراث. إلا أن إلهوت لا يوضح الطريقة التي يتعامل بها عقل الشاعر مع التراث. فبدلاً من أن يشرح كيف يصل التراث إلى العمل الفني الجديد عن طريق تخلله عقل الشاعر يستخدم استعارة لكي يتغاضي تلك المشكلة، يقول إلهوت: إن "الوعي التاريخي يجبر الإنسان على أن يكتب ليس فقط وحيه في عظامه وإنما بشعره أن كل أدب أوروبا منذ هوميروس، وبداخله كل أدب بلده، ذو حضور آني وبشكل نظاماً آتياً" (ص ٢٣) (التوكيد من عندي). وليس أورتيجا إي جاست بأفضل حالا من ذلك، إذ إنه فقط يغير الاستعارة قائلاً: "يحدث تفاعل كيميائي داخل عقل الشاعر بسبب الصدام بين حساسيته الفردية والفن التواجد بالفعل" (جاست، ص ١٣). ولكنه لا يشرح طبيعة هذا التفاعل ولا كيفية حدوثه. ولا حتى دور العقل فيه. لكن يمكن فهم طبيعة هذا التفاعل والدور الذي يلعبه العقل عن طريق إدراك اختلاف آخر بين أورتيجا إي جاست وإلهوت: ألا وهو الاختلاف في رؤية كل منهما للعلاقة بين العقل والعالم، والدور الذي يلعبه العقل في معرفة العالم.

٤- الذات والموضوع:

يتفق أورتيجا إي جاست مع إلهوت في أن المواد الخام أو المكونات التي تدخل في صنع الشعر لا تهم ولا تؤثر في جودته. فكما يؤكد ت. إي. هوبوم، لا يهم إذا ما كان الشاعر يقرض الشعر عن "حذاء سيدة" أو عن "السموات الرصعة بالنجوم". وكذلك لا يجد إلهوت فشاشة في أن

يستخدم الشعر تجارب الحب، أو فلسفة سبينوزا، أو "الشوفا" التي يحددها من يكتبها على الآلة الكاتبة" أو حتى "رائحة الطهي" في شعره. فما يهم هو أن عقل الشاعر يقوم بتحويل هذه العناصر كي ينتج شيئاً جديداً يضيفه إلى العالم وبذلك يوسع مجال الخبرة الإنسانية. ويجب أن يكون هذا الشيء الجديد محسوساً يمكن إدراكه عن طريق الحواس والشعور به فعلياً كي يبلغ الشعر مراده في نقل الإحساس. والواقع أن أهمية إبداع شيء جديد لا تتلخص في كونه جديداً وحسب. وإنما ترجع أهمية الجدة إلى حقيقة أن الإنسان يشعر بالشيء الجديد أكثر مما يشعر بما اعتاد عليه كثيراً. ولذلك فإن الاستعارة الجديدة تجدد إحساس الإنسان باللغة. وبعد كثرة تداولها تصبح استعارة ميتة Dead Metaphor ثم كلمة عادية بعد أن يفقد الإنسان الإحساس بها لتعود عليها. يتفق أورتيجا إي جاست وإليوت أيضاً في أن ما يهم كميّار للحكم على جودة الشعر هي العمليات التي يقوم بها العقل على العناصر الخام التي يستخدمها في صنع الشعر. إلا أنهما يختلفان في نوعية العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل، فيرى كل منهما تلك العمليات بصورة تتناسب مع رؤيته للعقل الإنساني وعلاقته بالعالم الخارجي. يرى إليوت أن العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل هي عمليات توحيدية أو تجميعية. فعقل الشاعر يقوم "بخلط التجارب المتباعدة دائماً" لتقوم هذه "الخبرات بتشكيل كليات جديدة." (إليوت، "الشعراء الهلنأفيين"، ص ١١٧) يعتمد إبداع الشعر إذن على عملية "التركيز" وعلى شيء جديد ينتج من هذا التركيز. (إليوت، "الثقافات والموهبة الفردية"، ص ٢٩) وعلى هذا. فإن "أي محك شبه أخلاقي يعتمد على القدسية (أو الهابة) لا يصل إلى الهدف المرجو وذلك لأن عظمة أو كثافة الشاعر. أي المكونات. لا تهم ولكن ما يهم هو كثافة العملية الفنية. الضغط إذا ما استعملنا هذه الاستعارة. التي يحدث في ظلها الإدماج هي التي تهم." يرى إليوت إذن أن العمليات التحويلية التي يجريها العقل على المواد الداخلة إليه من العالم هي عمليات تجميع وتكثيف وتوحيد وخلق شيء جديد من خلال هذا التوحيد. وتعد الاستعارة من هذا المنظور مقارنة تهدف إلى إبراز أوجه الشبه بين أشياء مختلفة لتوحيدها على هذا الأساس. وخلق شيء جديد لم يكن موجوداً من قبل. وتتفق رؤية إليوت للعمليات التحويلية على أنها عمليات توحيدية مع فلسفته الفنية التي تنظر للفن على أنه يخلق الوحدة ويضفي النظام على عالم مشتت وممزق. وعلى هذا فلا تعد الاستعارة مجرد زخرف لفظي وإنما هي جوهر الشعر وأساسه.

يختلف أورتيجا إي جاست مع إليوت في رؤيته للعمليات التحويلية التي يقوم بها العقل في إبداع الشعر. فهو. وإن كان يتفق أن الاستعارة هي جوهر الشعر. إلا أنه يرى العمليات التحويلية التي يقوم بها العقل. وبالتالي الاستعارة التي تنتج عنها. بأسلوب شديد الاختلاف. يرى جاست أن الفن والحياة يقفان على طرفي النقيض من بعضهما البعض. وأن المتعة الإستيطيقية توجد في الفن وليس الحياة. ولذلك فإن الفن الواقعي الذي كان "يعني من شأن الموضوع (الشيء)" كان يتوجه في الاتجاه الخاطئ، فقد كان يخلط العناصر الإستيطيقية إلى أقل حد ويحاول تصوير الحياة بأكبر درجة ممكنة من الدقة. ويؤكد جاست أن الفنان يجب أن يتخذ الاتجاه العكسي. ويبعد عن الحياة بأكبر قدر ممكن. ولكن بعدد عن الحياة لا يعني أن يقوم برسم أشياء لا معنى لها. أو كتابة أشعار لا قيمة لها. وإنما يجب عليه أن يقوم بتحويل الواقع في فنه إلى أكبر درجة ممكنة. ولا يظهر الواقع في فنه إلا كقباء تسمح لقراءه أو مشاهديه بإدراك عملية التحويل. "فلن يرسم شيئاً مختلفاً تماماً عن الإنسان أو الفلز أو الشجرة. ولكن يجب أن يرسم رجلاً يحمل أقل شبه ممكن للرجل، أو منزلاً لا يحتفظ من المنزل إلا بما يسمح بإدراك التحول" (ص ٢٢-٢٣) ويرى جاست أن "اللغة الإستيطيقية تستمد من هذا الانتصار على العنصر الإنساني" أي الواقعي.

ينظر جاست إلى العمليات التي يقوم بها العقل في الإبداع الفني على أنها عمليات تحويلية تهدف إلى الهروب من الواقع. العقل إذن، من وجهة نظر جاست، لا يقوم بعمليات توحيد أو تجميع. وإنما بعمليات تحويل تهدف إلى الابتعاد عن الواقع. وإذا كان العمل الفني يخلق شيئاً جديداً، فتفسير العمل الفني وتقييمه لا يتم على أساس مدى التوحيد والدمج الذي يقوم به وإنما على مدى الابتعاد عن الواقع ومدى التحويل الذي يقوم به. ونظراً لاختلاف الدور الذي يلعبه العقل في الإبداع الفني عند جاست عنه عند ألبورت، تختلف أيضاً رؤيته للاستعارة. فبدلاً من التوحيد الذي يعتمد على إيجاد العناصر المشتركة بين الأشياء، يرى جاست أن الاستعارة تعتمد على استبدال شيء، وإذا ما كانت هناك علاقة تشابه بين هذين الشيئين، فإن الاستعارة تلتفت النظر لأوجه الاختلاف لا لأوجه التشابه بينهما. وذلك للابتعاد عن شيء ما في طريق شيء آخر. وبالطبع يتم الابتعاد عن الواقع.

كل قرارنا الأخرى تبقى بنا في عالم الواقع. فيما هو موجود بالفعل. وكل ما نستطيع أن نقله هو أن نجعل بشعة أشياء، أو نفرقها. إلا أن الاستعارة وحدها توفر مهرباً من هذا العالم. وتسمح بظهور معر خيالي، مجموعة من الجزر الطافية. بين الأشياء الحقيقية.

يعد وجود مثل هذا النشاط العقلي الذي يستبدل شيئاً ما بشيء آخر - بموجب رؤية في الهروب من الشيء الأول أكثر منها رؤية في الوصول إلى الشيء الثاني - أمراً غريباً حقاً. فالاستعارة تتخلص من شيء ما عن طريق تذكره على أنه شيء آخر. وإن يكون لمثل هذا الإجراء أي معنى إذا لم نستطع أن نميز فيه تجنب غريزي لحقائق معينة.

(جاست، ص ٣٤)

يضرب جاست مجموعة من الأمثلة توضح هذا الهروب. فيقول أن البدائيين يؤمنون بأن الكلمة تتوافق مع ما تشير إليه. ولذلك يستحيل عليه أن ينطق كلمة تشير إلى شيء محرم أو مقدس. ولذلك، بالنسبة لبعض القبائل البدائية الذين كان محروماً عليهم نطق اسم الملك أو أي شيء يتصل به. إذا ما أرادوا الحديث عن الملك، فلا بد لهم من استخدام الاستعارة. فإذا ما رأي واحد منهم شعله مشتعلة في كهف الملك، فإنه يقول "البرق يلعب في السحب بالسموات." وهذا يعد تقارباً لبعض الحقائق عن طريق الاستعارة. الاستعارة إذن تهدف إلى البعد عن بعض الحقائق واستبدالها بأخرى من وجهة نظر جاست. ويتم الحكم على جودتها أو جمالها عن طريق مدى بعدا عما تشير إليه.

يرى ألبورت إذاً أن الاستعارة تقوم بالتوحيد والتجميع وتخلص من ذلك إلى خلق شيء جديد. ولكن جاست لا يتفق معه في الرأي. بل يرى أن الاستعارة تقوم بعملية تحويل للواقع تهدف إلى الابتعاد عنه. وبالطبع ينبع فهم كل منهما للاستعارة من فهمه للطبيعة الدور الذي يلعبه العقل في الإبداع الأدبي. ولكن ما السبب في أن كلا منهما يرى هذا الدور بأسلوب مختلف؟ يرجع ذلك لاختلاف رؤيتهما للعقل ولطبيعة العلاقة بين العقل والعالم بالذات. ولكن ما كنه تلك العلاقة. يختلف ألبورت وأرتيجا إبي جاست في رؤيتهما للعقل والطبيعة العلاقة بين العقل والعالم. فبينما يرى ألبورت أن العقل في علاقة تماهي أو التحام مباشر بالعالم بدون أي وسيط وأن اتصال العقل بالعالم يعتمد على الخبرة المباشرة Immediate Experience. يرى جاست أن العقل منفصل عن العالم. وأنه موجود بدونته وأنه يصل إلى العالم عن طريق الوسائط التي يكونها بينه وبينه. ألا وهي: الأفكار.

ينظر ألبورت إلى العقل أو الوعي الإنساني على النحو التالي:

في الواقع . عقل الشاعر هو محاولة لاقتناص وتخزين عدد لا نهائي من الشاعر .
والعبارات . والصور التي تبقى كأمانة فيه حتى تتجمع كل الجزئيات التي
يمكنها التوحد لكي تصنع مركباً جديداً مع بعضها البعض .
(إليوت . "التراث والموهبة الفردية" . ص ٢٧)

وفي نفس المقال يؤكد إليوت أن:

عقل الشاعر الناضج لا يختلف عن عقل الشاعر غير الناضج في أي تعليم
للشخصية . ولا لأنه أكثر جاذبية وتشويقاً . ولا لأن حتى لديه "الزبد ليقوله"
ولكن لأنه بسيط أكثر جودة تجد فيه مشاعر محددة . أو شديدة التباين . الحرية
لكي تدخل في مركبات جديدة .
(إليوت . "التراث والموهبة الفردية" . ص ٢٦)

وفي سياق آخر . يتحدث إليوت عن عقل الشاعر قائلاً:

عندما يكون عقل الشاعر معاداً تمام الإعداد للقيام بوظيفته . فإنه يقوم بخلط
وتجميع الخبرات المتباعدة باستمرار . فخبرة الإنسان العادي تتصف بالنفوس .
وعدم الانتظام والتعقيد . فهو يحب . أو يقرأ سينوزا . ولا توجد أي علاقة بين
هاتين الخبرتين . أو بينهما وبين الضوضاء التي يحدثها هذا الذي يكتب على
الآلة الكاتبة أو رائحة الطهي . أما في عقل الشاعر فكل هذه الخبرات تقوم
بتكوين كليات جديدة .

(إليوت . "الشعراء الميتافيزيقيين" . ص ٧)

وهكذا يتضح لنا أن إليوت يتحدث عن العقل وعن الخبرات التي يأخذها من العالم دون
أن يضع بينهما أي وسيط أي أنه يرى العقل في علاقة مباشرة مع العالم . وليس هذا بغريب على
باحث انتقلى فكرة الخبرة المباشرة Immediate Experience كموضوع لإطروحته لدرجة
الدكتوراه عن الفيلسوف الهيجلي الإنجليزي فـ. هـ. برادلي وهي الفكرة التي أكد برادلي نفسه أنها
أساس فلسفته . وأنها "الحقيقة المطلقة" بالنسبة له . ولأن أي باحث لا يمكن أن يتعمق في
دراسته إذا لم يدرك أنها نقطة البداية . (فيلهايم . ص ١٧٣) وتعتمد فكرة الخبرة المباشرة على
الحضور المباشر للموضوع في الذات . أو للشيء في العقل بدون أن يكون هذا الأخير أفكار أو صوراً
تعمل كوسيط ينقل إليه الموضوع . فكل شيء يعرفه الإنسان أو يحسه يتضمن في هذه الخبرة
المباشرة وتقوم الخبرة المباشرة أيضاً بدورها كالبينة الأولى التي تركز عليها كل معارفنا المعقدة
وأفكارنا المركبة: أي أن كل النظم الفكرية تقوم على أساس الخبرة المباشرة أو الحضور المباشر
للعالم في العقل أو للموضوع في الذات . إلا أن النظر إلى دور الخبرة المباشرة بهذا الأسلوب يقلل
من أهميتها ويعطي صورة خاطئة عن رؤية إليوت للعقل . فهو يفترض وجود عالم في الخارج
والعقل أو الوعي في الداخل وحضور هذا العالم مباشرة في الوعي: أي وجود العالم والوعي قبل
الخبرة المباشرة وهذا ما يرفضه إليوت . فهو يؤكد أسبقية الخبرة المباشرة . حيث أنه لا توجد
ذات منفصلة عن الموضوع — تماماً كما يؤكد هيجل — وإنما توجد الذات فقط عند الالتقاء بالموضوع
وتشكله . فالذات والموضوع ينشأن في آن واحد نتاجاً للخبرة المباشرة . وعلى هذا فإن الخبرة
المباشرة توجد أولاً ثم تنقسم مكوناتها إلى عالم خارجي ووظائف تنظم إدراك هذا العالم الخارجي
وتكون الذات .

على النقيض من بعض العناصر في الفلسفة المثالية الألمانية . يرفض برادلي
الفكرة القائلة بأن تعالي الخبرة المباشرة من عمل أو بناء العقل: وذلك لأن العقل
والعالم الخارجى هما . بالطبع . نتاجان متزامنان لهذه العملية . ولذلك يجب ألا

نعزو العالم الخارجى إلى عمل العقل. وهنا يتفق إلبوت بوضوح مع برادلى .

(فلهايم - ص ١٧٥)

ومن هنا يتوصل إلبوت إلى تلك النتيجة: "فى النهاية ... تصل الواقعية والمثالية إلى نفس الشيء". وذلك لأن الخبرة الباشرة تنقسم - كما ذكرنا - فى خلال تطويرها إلى قسمين: الذات والموضوع. وبذلك لا يتبقى شيء للعقل كمحتواه. " وإذا ما حاولنا إقتناص الفكرة كمحتوى، فإنها إما تتماهى مع الحقيقة (العالم الخارجى) أو تذوب فى الاتجاه الآخر إلى حقيقة من نوع مختلف. حقيقة أساسها الفسيولوجى."

يمكن تلخيص آراء إلبوت إذا كالأتى: العالم والعقل هما تركيبان يظهران فى آن واحد ولا يمكن فصل أى منهما عن الآخر. والعالم حاضر حضور مباشر فى العقل وهو ليس بحاجة إلى وسيط ليصل إليه. وهذه الرؤية تؤكد أهمية الموضوع الشديدة عند إلبوت وتؤكد أنه مثال موضوعى. ويمكن أن نصف رؤية إلبوت للعلاقة بين العقل والعالم بأنها رؤية حيالية بحتة.

على التقيض من ذلك، يؤكد أورتيجا أى جاست أن " فارقاً مطلقاً يفصل بين الفكرة والشيء" (جاست، ص ٣٧) أى أنه يؤمن بوجود العالم والذات منفصلين عن بعضهما البعض. وهما بذلك فى حاجة إلى وسيط يصل بينهما. وهذا الوسيط هو بالطبع الأفكار التى يكونها العقل عن العالم. يطرح جاست رؤيته قائلاً:

العلاقة بين العقل والأشياء هى أننا نفكر فى الأشياء. أننا تشكل أفكاراً عنها. وإذا ما تحدثنا بدقة. فنحن لا نتحصل على شيء من الحقيقة إلا الأفكار التى نتجح فى تشكيلها عنها. وهذه الأفكار تعمل كشرقة نطل منها على العالم. وكل فكرة جديدة تعمل وكأنها عضو نرى لنا حديثاً. كما قال جوتيه. فنحن نرى العالم عن طريق الأفكار - تماماً كما تعجز العين التى ترى الأشياء عن رؤية نفسها. وبأسلوب آخر. التفكير هو المجهود الذى يتم بذله لإقتناص الحقيقة عن طريق الأفكار. وتتوجه الحركة التلقائية للعقل من المفاهيم إلى العالم.

لكن فارقاً مطلقاً يفصل بين الفكرة والشيء. فالشيء الحقيقى يتجاوز المفهوم الذى يفترض أن يحيط به. فالشيء يزيد ويختلف عما تتضمنه فكرتنا عنه. وتبقى الفكرة نموذجاً مجرداً. وكأنها منصة نحاول عن طريقها الوصول إلى الحقيقة. لكن هناك نزعة سائدة فى الطبيعة الإنسانية تحثنا على أن نفترض أن الحقيقة هى ما نعتقد أنها عليه. وهكذا فنحن نخلط بين الحقيقة والفكرة بأن نعتقد بسادجة أن الفكرة هى الشيء ذاته. (جاست - ص ٣٧)

لا يمكن أن تخطئ العين تأثر جاست بوضوح برؤية آرثر شوينهاور لعملية استقبال العقل للعالم. فهو يتفق معه فى أن الإنسان يكون أفكاراً عن الأشياء. وأن العقل لا يمكنه الوصول للأشياء ذاتها. وأن كل ما يمكنه معرفته هو تلك الأفكار. وأكثر من ذلك أننا نعيد طبع أفكارنا على الأشياء ونعتقد أن أفكارنا تتماهى مع الأشياء. إلا أنه يؤكد أن ذلك زيف. " لأن الأفكار ليست حقيقية. وإذا ما اعتبرناها حقيقية فإننا نضفى عليها صفة مثالية. وهذا تزيف صريح." وبدلاً من ذلك يقترح جاست ألا نحاول الخروج من العقل إلى العالم. فهذا مستحيل. ولكن أن "نعطى وجوداً" ثلاثى الأبعاد لهذه النماذج المجردة. أن نضفى صفة موضوعية على ما هو ذاتى. أن نجعل الداخلى متصلاً إلى العالم." وبأسلوب آخر يقترح أورتيجا إي جاست أن يهجر الإنسان سعيه وراء العالم أو الحقيقة. ويعترف بعدم قدرته على تجاوز أفكاره ويتعامل معها. وبالطبع يؤثر هذا الموقف الإيستيمولوجى أبلغ التأثير على الفن. فهو يعنى أن يهجر الفنان الواقعية ومحاولة محاكاة العالم وأن يهتم فقط بفكرته عن الشيء بدلاً من الشيء ذاته:

ماذا يحدث لو غير الفنان رأيه وقرر ألا يرسم الشخص الحقيقي وإنما فكرته. أو نموذج من الشخص؟ في الواقع، في مثل هذه الحالة سوف يكون البورتريه هو الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة. ولن يكون الغش هو مصير الفنان المحكوم. فمجرد الفنان لمحاولة تقليد الحقيقة يجعل من اللوحة ما هي في الحقيقة: صورة، لا حقيقة.

(جاست، ص 38)

وبالطبع يؤدي هذا الموقف إلى نتيجتين: أولاً، ينبذ الفن الواقعية ويتوجه نحو التأمل في ذاته. أي يصبح فناً واعياً بذاته كفن Self-conscious Art. ثانياً: عندما يهجر الفن محاكاة الواقع، ويعترف بنفسه كفن، وبجوهره كمحاولة لإنتاج الجمال، يصل الفن إلى النزعة الجمالية Aestheticism. إذا انتهى موقف جاست بالفن عند الجمالية. أما موقف إليوت فيحاول تخطي النزعة الجمالية التي هيمنت على الفن الحديث عن طريق الجدول.

قبل أن نتنقل إلى جدول الشكل والمضمون الذي توارثه إليوت عن هيجل، ينبغي أن نستوضح بعض الحقائق وننتبهها للوصول إلى النتائج التي تمكننا من فهم موقف إليوت من الحداثة والذي يمثل الجانب الآخر الذي يهمله النقاد دائماً بسبب نظرتهم للحداثة على أنها تجربة شكلية.

يعد فهم إليوت وأورتيجا إي جاست للعقل ولطبيعة العلاقة بين العقل والعالم جوهر فلسفتيهما ورؤيتهما الفنية الذي يركز عليه كل آرائهما الأخرى. ويمكن تتبع كل تلك الآراء إلى هذا الأصل الذي تستند إليه. أولى تلك الحقائق المستمدة من هذا الفهم أن أورتيجا إي جاست يرى أن الموعبة الفردية أو الفنان الحديث في علاقة تضاد قاطع وحاسم مع التراث، بينما يرى إليوت عدم وجود تعارض بينهما وأنه ينبغي على الفنان أن يكون على وعي تام بالتراث قبل أن يحاول أن يبدع شيئاً. وكذلك يرى أورتيجا إي جاست أن العقل منفصل عن العالم، وأن الفنان يقوم بالابتعاد عن العالم وتحويله في عقله إلى شيء آخر. أما إليوت فلا يؤمن بوجود العقل بدون العالم. بل يؤمن بأنهما متصلان وبأن الفنان يقوم بتوحيد العالم وتجميعه في أشكال جديدة داخل عقله. كذلك يرى جاست أن الحداثة في حالة تضاد مع التاريخ، بينما يرى إليوت أن الحداثة لحظة من لحظات التاريخ. أي أنه في كل تلك الأمثلة لا يرى جاست سوى التضاد بينما يرى إليوت حالة من التوافق. وبالطبع يمكن تفسير حالة التضاد بين الفنان والتراث من ناحية وبين العقل والعالم من الناحية الأخرى عند جاست بالعودة إلى رؤيته لتركيبة العقل والتي ورثها عن شوبنهاور. فالعقل في حالة جاست كيان منفصل يرفض كل ما يأتيه من الخارج وسواء أكان هذا الخارج هو العالم أم التراث، فإن هذا ليس قارناً هاماً حيث أن كليهما لا ينتمي إلى تركيب العقل. والعقل يسعى للهرب من كل ما لا ينتمي إليه، فيهرب من التراث ويقوم بتحويل العالم في إنتاجه الفني. أما رؤية إليوت للعقل على أنه كيان متصل بالعالم ولا يوجد بدونه فهي رؤية موضوعية ورثها عن هيجل. وحيث أن العقل لا ينفصل عن العالم المادي ولا ينفصل عن التراث، الذي هو جزء من تكوينه، فهو يقبلهما معاً ويعتبرهما جزء من الفن الذي يقوم بإنتاجه. وإذا ما كانت وظيفة العقل هي وظيفة توحيدية، وهي الوظيفة التي يقوم بها في مجال المعرفة، أي التعرف على العالم، فهي أيضاً الوظيفة التي يقوم بها في الفن. ومعيار الحكم على الفن يصبح مدى الوحدة التي يخلقها عقل الكاتب من المواد المتفرقة التي يستقبلها ويخزنها. ومن هنا تبيين أهمية الاستمارة والمجاز الطيالي والغموض Ambiguity، وهي كلها صور بلاغية اهتم بها النقاد الجدد. إذ هي كلها أشكال تعتمد على الوحدة التي يصنعها عقل المؤلف. أما معيار الحكم على جودة الفن عند جاست، فهو درجة تحويل العالم والابتعاد عن الشكل الواقعي التي يحدتها عقل الفنان على المواد التي يستقبلها من الواقع. أي أن محك الحكم على جودة الفن عنده يعتمد، أيضاً، من رؤيته للعقل.

النتيجة الأولى، إذاً، أن رؤية كل من جاست والبوت للفن، والعملية الإبداعية، وأسلوب الحكم على الفن تنبع من رؤيتهما للعقل اللتين توارثتهما كل منهما عن شوبنهاور وهيجل. توصلنا إلى النتيجة السابقة من تحليل نواحي الاختلاف بين جاست والبوت. ويمكن أن نتوصل إلى نتيجة أخرى عن طريق تحليل شكل العلاقة لا مضمونها. إذا ما ابتعدنا عن مضمون العلاقة، أي العقل والعالم، التاريخ والحداثة، التراث والهوية الفردية، وركزنا اهتمامنا على الشكل، فسوف نجد، كما ذكرنا من قبل، أن جاست لا يرى سوى التضاد بين هذه الثنائيات. ويتضح هذا في اللغة التي يستخدمها:

إما أن يكون الفنان في توافق مع الماضي ... أو أن يكتشف كراهية تلقائية لا يمكن تفسيرها ضد الفن المتواجد والمقبول من الجميع.... (جاست، ص ٤٣)

وفي موضع آخر يقول:

إما أن يخلق التراث كل الطاقة الإبداعية ... أو أن يتغير تأثير الماضي على الحاضر وتسد حقبة طويلة يبدأ فيها الفن الجديد. خطوة بخطوة، في التحرر من القديم الذي كان يهدد بختقه. (جاست، ص ٤٤)

ويصف العلاقة بين عقل الفنان والعالم قائلاً:

منظوره [الفنان] هو عكس ذلك السائد في الحياة التلقائية. فبدلاً من أن تعمل الفكرة كوسيلة لكي يفكر بها في شيء، ما، تصير هي نفسها الشيء، وموضوع التفكير. (التوكيد من عندي) (جاست، ص ١٩)

في كل الحالات يفكر جاست بمنطق ثنائي القيم قائم أساساً على علاقة التضاد. يفكر جاست بمنطق "إما ... أو ... Either-Or" الذي توارثه عن شوبنهاور. فالشيء إما صادق أو كاذب ولا احتمال ثالث. والفنان إما أن يستسلم للتراث أو أن يبدع الجديد وهكذا. وهذا هو المنطق الذي استخدمه شوبنهاور وسورين كيركجار (١٨١٣-١٨٥٥) وذلك لثورتهما على هيجل وعدم قبولهما لمنطق الجديد. ولذلك لا يرى جاست سوى علاقات تعارض وتضاد. أما إليوت الذي استخدم المنطق الهيجلي الذي يرى في كل شيء، الشيء، وتقيده في آن واحد. والذي يحاول توحيد الشيء وتقيده للوصول إلى حقيقة أسمى وأعلى. فلم ير علاقة التضاد. بل رأي دائماً الوحدة بين الفنان والتراث. فعلى سبيل المثال التراث موجود قبل الفنان. والفنان يبدع وهو على وعي بالتراث. ولكن التراث يؤثر في إبداع الفنان. وهذا التأثير ليس أحادي الجانب. فإبداع الفنان يسهم في تعديل التراث وإعادة تشكيل القيم والعلاقات فيه. وهكذا يتم خلق تراث جديد. حتى وإن كان يختلف اختلافاً طفيفاً عن القديم. أي أن التراث يتغير قليلاً ليحوي بداخله الفن الجديد. وهكذا، حيثما لا يرى جاست سوى التضاد، يرى إليوت "التوافق" conformity بين القديم والجديد. ("البوت، التراث والهوية الفردية"، ص ٢٤) فعلى النقيض من منطق "إما ... أو ..." الذي يستعمله أورتيجا إي جاست، يوشح إليوت أحد العلاقات قائلاً "ولكن من غير المحتمل أن تجد أنه هذا وليس ذلك" ("البوت، التراث والهوية الفردية"، ص ٢٤) وما يعنيه إليوت بالطبع هو أن العلاقة دائماً ما تكون هذا وذلك. في نفس الوقت. أي أنه يرفض منطق "إما ... أو ..." ويستخدم المنطق الهيجلي "هذا وذاك" Both ... and. وهذا أحد أهم الاختلافات بين إليوت وجاست.

يستخدم أورتيجا إي جاست منطق "إما ... أو ..." في رؤيته للعلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني. فالفن إما أن يركز على الشكل أو المضمون. وحيث أن الشكل هو جوهر الفن، فالمضمون عنصر دخيل. لا يجب الاهتمام به، بل ينبغي التخلص منه. وحتى إن كان الفن التقي Pure Art الذي تخلص من المضمون تماماً مستحيلاً، إلا أن ذلك لا يعني، بالنسبة له، التخلص عن فكرة الفن التقي، بل يعني أن نعتبرها نموذجاً يجب احتكاكه والسعي نحوه. وينظر إلى

تطور الفن باعتباره تنقية للفن، أي ابتعاداً مستمراً عن الضموم واعتماداً متزايداً بالشكل. وفي ظل هذا الاهتمام بالشكل، يتم إهمال الضموم.

حتى وإن كان الفن النقي مستحيلاً، فهناك ولا شك توجه سائد نحو تنقية الفن. ومثل هذا التوجه سوف يقوم بعملية تنقية متزايدة للفن من العناصر الإنسانية. شديدة الإنسانية، السائدة في الإنتاج الرومانسي والطبيعي. وفي هذه العملية، يمكن الوصول لنقطة يصبح فيها الضموم الإنساني تحيلاً جداً لدرجة يمكن التغاضي عنها. (التوكيد من عندي) (جاست، ص ١٢)

أي أن أورتيجا إي جاست بسبب استخدامه للمصطلح "إما ... أو ..." يجد أن التوفيق بين الشكل والضموم مستحيل. وبناءً على هذا، يرفض الضموم ويصبح مفهوم الفن عنده مفهوماً شكلياً بحتاً. أما إليوت الذي يستخدم مصطلح "هذا وذاك" الهيجلي، فلا يرى تلك الإستحالة. بل يرفضها. ويصبح التوفيق بين الشكل والضموم شغله الشاغل. وهو بذلك يعد تلعيلاً أصيلاً لهيجل الذي درس تاريخ الفن بأكمله عن طريق تطور العلاقة بين الشكل والضموم.

• - جدل الشكل والضموم :

أدى اهتمام أورتيجا إي جاست الشديد بالذات والدور الذي تلعبه في الإبداع الفني إلى تركيزه على شكل الفن. أو على الفن كشكل. وذلك لأن الذات أو العقل المبدع هو الذي يقوم بتحويل العمليات الحسية التي يستقبلها من العالم إلى الشكل الفني. على النقيض من ذلك، أدى تصور إليوت للعقل على أنه وحدة واحدة مع محتوياته وعدم قبوله لوجود فكرة وعي منفصل عن العالم إلى رؤيته للفن على أنه توافق أو وحدة عضوية Organic Unity بين الشكل والضموم. فلم يتم رفض الضموم كما فعل جاست، وإنما حاول الحفاظ على التوافق بينه وبين الشكل. وهكذا فقد قاد التصور الهيجلي للعقل والمعلق الجدلي إليوت للنظر إلى الفن على أنه جدل بين الشكل والضموم.

يعد تصور أورتيجا إي جاست للفن الحدائي تصوراً مضاداً للهيجلية أو تصوراً ما بعد هيجلي. إذ إنه يرفض الجدل الهيجلي بين الشكل والضموم وينظر للفن على أنه تجربة شكلية. إلا أن هيجل قد رسم الخطوط العريضة لفن يتجاوز الفن الرومانسي - وهو آخر مراحل تطور الفن في النسق الهيجلي. وهذا الفن يتخلص من الجدل بين الشكل والضموم. إذ يتحول الاهتمام فيه من مضمون العمل الفني إلى مهارة الفنان في تقديم فنه.

ما يبهتنا في هذا الفن ليس موضوع التصوير وتشابهه مع الحياة. ولكن مظهره البحت الذي لا ينطوي على أي اهتمام بالموضوع. كما لو أن الشيء الوحيد الذي يحظى بالأهمية بخصوص الجمال هو مظهره لذاته. والفن يصير القدرة على التحكم في تصوير كل أسرار هذا المظهر النقي الشديد العمق للحقائق الخارجية. (التوكيد من عندي)

ويؤكد هيجل في تعليقه على هذا الفن ما بعد الرومانسي أنه ينبغي محاولة محاكاة الواقع. ولا يهتم بالموضوع وإنما بالشكل. ويسعى لتصوير هذا الشكل النقي. وما يصفه هيجل هو بالضبط مفهوم الفن الحدائي كما يراه أورتيجا إي جاست وكأن هذا الفن قد تراءى له مجسداً بكامل تطوراته وليس ببعض مظاهره البسيطة التي بدأت تظهر في عصر هيجل في فن الرسم الهولندي. ويعلق بيتر برجر على هذا التصور الهيجلي المبكر قائلاً:

ما يشير إليه هيجل هنا ليس سوى ما نعرفه باسم تطور استقلال الإستطيقا. فيقول "يعني هذا أن يتم رفع مهارة الفنان الذاتية وتطبيقه لوسائل الإنتاج الفني لمستوى الموضوع في الأعمال الفنية".

(بهتر برجر، ص ٦٨)

يعني هيجل بذلك أن مهارة الفنان الذاتية سوف تتفوق على المادة التي يستخدمها لإنتاج فنه. وأن إنتاج الفن لم يعد يعني إعطاء الشكل الفني لفكرة أو موضوع ما، بل صار عرفاً لمهارة الفنان وقدرته على التحكم الشكلي في المادة التي يتعامل معها في فنه. ويعني ذلك بالطبع نهاية الصراع القائم بين الشكل والمضمون، وقيام فن يعتمد على الجمال الشكلي. وهذا الفن ليس جملياً بسبب توافق شكله وثنائسه مع مضمونه وإنما يعتمد في جماله على قدرة الفنان على تغيير الواقع -لا تصويره- من منظوره الذاتي. وهكذا يهرب أورثيجا إي جاست من جدل الشكل والمضمون بمفهوم عن الفن يرفض أن يربطه بالحياة أو بالفلسفة والعلوم الاجتماعية، أي يتقاضي عن المضمون تماماً ويسعى فقط لإنتاج جمال شكلي. يتم النظر إليه من منظور شكلي بحت.

يصل الفن الحدائي إلى الاستقلال على حساب رفض المضمون. إلا أن ذلك الفن الذي يفصل نفسه عن الواقع وعن كل الاعتبارات الأخلاقية. وبالتالي لا يجد سوى التجارب الشكلية اللانهائية موضوعاً له. يغدو فناً فقيراً. فالفن المستقل قد أعلن استقلاله وبالتالي اغترابه عن العرف -العقل النظري- وعن الأخلاق -العقل العملي- وعن الحياة كذلك. وبالتالي. لن يقدم الفن أي حقائق سواء كانت تاريخية أو روحانية وكذلك لن يحاول أن يستكشف حياة الإنسان. وما إذا كانت أخلاقية أم لا. وجاست على وعي بهذا الموقف الحرج الذي يجد فيه الفنان الحديث نفسه وهذا الفكر أو الاغتراب الغرور على فنه. إلا أنه لا يجد فيه حرجاً.

بالنسبة له. تنبعث رائحة علم الاجتماع أو علم النفس من مثل هذا الفن (الغير مستقل). وهو قد يتقبل مثل هذه المواضيع بسرور إذا لم يتم خلط الأمور ببعضها البعض وتلقى هذه الحقائق بلغة علم الاجتماع أو النفس. إلا أن الفن يعني شيئاً آخرًا بالنسبة له. (جاست. ص ٣٢)

يصبح الفن الحديث بالنسبة لجاست "أمراً ليس له نتائج أو تبعات". لا يعني هذا أن الفن يصبح شيئاً تافهاً وإنما يعني أنه يصبح بدون أي "أهمية متعالية Transcendental". أي بدون أهمية تتجاوز مجال الفن والجمال وتتعداه إلى مجال الحقيقة والعرف أو الأخلاق والسياسة. إذا تخلى الفنان الحديث عن موقع "النبى ومؤسس العقيدة وعن وضع رجل الدولة المهيب المسئول عن أحوال العالم" طواعية، ويكتفى بمحاولة خلق الجمال الشكلي. وهذه هي النتيجة الحتمية لاستقلال الشكل عن المضمون.

يظهر إلبوت وعياً بتلك الصورة التي انتهت إليها الفن الحدائي. وهذا الوعي ليس فقط وعياً بمظهر الفن وإنما هو وعي بالأسباب التي أدت إلى ظهوره بهذا الشكل. في مقاله "من بو إلى فاليري". يتتبع إلبوت تطور الفن الحدائي من إدجار آلان بو إلى شارل بودلير ثم ستيفن مالارميه وأخيراً بول فاليري. ويستخلص أهم خصائص هذا الفن من تعليقات بودلير على بو. وهذه الخصائص تتمثل بالنسبة لإلبوت في فكرتين: أولهما: "لا ينبغي أن يكون للقصيدة أي هدف سوى ذاتها". ثانياً: "يجب أن يكون تأليف القصيدة عملية واعية بقدر الإمكان. ويجب أن يراقب الشاعر نفسه خلال عملية التأليف ... حتى إن عملية التأليف نفسها تصبح أكثر تشويقاً من القصيدة التي تنتج منها." (إلبوت، "من بو إلى فاليري"، ص ٦٣٦) وهذا الموقف الذي يصفه إلبوت هو ما يسمي بالشعر التقي. ويتلخص في أن "الموضوع يصبح شيئاً، أما أسلوب التعامل فيصير كل شيء".

لا يعني وعي إليوت بالصورة التي انتهت إليها الفن الحديث موافقته على هذه الصورة. إذ أنه يحمل حملة شديدة على كل من بو وفاليري. والسبب في ذلك هو اهتمامها الشديد بالشكل وأعمالهما للموضوع. يختلف بو وفاليري في الأسباب الذي أدت بهما لتقس الوقت الشعري. يؤكد إليوت أن بو ذو عقلية مراعية تلهو بالأفكار والنظريات ولا تؤمن بها. ولذلك فإن المحتوى في شعره ضعيف، فلا يبدل مجهوداً يذكر في محاولة التوفيق بين الشكل والمضمون وإنما يوجه كل مجهوده إلى إتيان الشكل. أما فاليري، فعلى النقيض من ذلك، فهو شديد النضج. إلا أنه شديد الشك أيضاً. ولذلك فهو يضع كل الأفكار والنظريات موضع شك وتساؤل ولا يؤمن بأي منها. ويصبح الشكل أيضاً هو موضع اهتمامه. وهكذا يؤكد إليوت أن أقصى النقيضين يلتقيان في بو وفاليري: "عقل غير ناشج يلهو بالأفكار لأنه لم يتطور بصورة كافية لكي يصل إلى مرحلة الاعتقاد، وعقل شديد النضج يلهو بالأفكار لأنه شديد الشك حتى أنه لا يؤمن بأي منها." والنتيجة في كلتا الحالتين هي اهتمام شديد بالشكل مع إهمال تام للمضمون.

يدرك إليوت أن هذا الوضع ليس النتيجة المحتومة للفن عمومًا والشعر خصوصاً. فتحليله لحالتي بو وفاليري هو، في الواقع، محاولة للكشف عن أسباب تلك الحالة التي بلغها الأدب. وتحليله لحالتيهما هو جزء صغير من تشخيصه للحالة الفكرية والاجتماعية التي أدت إلى ما يعرف باستقلال الإستطيقا الذي أدى إلى ازدياد الاهتمام بالشكل على حساب المضمون. فإليوت يصف حالة فاليري، باعتباره مثالاً للمدرسة الفنية والشعرية التي تعتبر الفن نشاطاً مستقلاً وتنظر إلى إبداع الفن باعتباره فناً، بأنها "ترجمة فكرية". فالكتاب ينسج أو يتناسى المجتمع والتجارب الحياتية المختلفة والنظريات الأخلاقية والعرفية. ولا يصير له هم سوى أن يراقب إبداع الجمال ويظهر إليه باعتباره جمالاً.

لا يقلق إليوت بهذا الوضع ويحاول مقاومته وتخفيفه. إلا أن تخطي مثل هذا الوضع الإستطيقا لا يكون بالانقلاب شدة: وإنما عن طريق جدل هيجلي يحيط بالشئ، وتقيسه وبحوبهما في وحدة أعلى.

أعتقد أن الفن الشعري الذي نجد بذرتة في بو والذي أثمر في أعمال فاليري قد بلغ أقصى ما يمكنه الوصول إليه. ولا أعتقد أن هذه الإستطيقا يمكن أن تقدم أي عون للشعراء القادمين. ولست أعرف ما سوف يحل محلها. فإستطيقا أخرى تعارضها وحسب لن تجدي قتيلاً. وذلك لأن إصرارنا على الأهمية المطلقة للمضمون. وأن نصر على أن يكون الشاعر تلقائياً وغير متأمل، أي أنه يجب أن يعتمد على الإلهام ويتجاهل التكنيك سوف يكون ميوماً مما هو على أية حال توجهاً شديد التحجر إلى توجه آخر بربري. يتحتم علينا أن نعمل على إيجاد إستطيقا تنفهم وتتماى Transcend تلك التي يمثلها بو وفاليري.

(إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص ٢٧٧)

يتضح من هذا أن إليوت ينظر إلى الفن الحديث نظرة جدلية واضحة، فهو يدرك أن الإستطيقا المستقلة التي تولى كل الاهتمام للشكل على حساب المضمون قد بلغت أقصى تطوراتها في شعر فاليري. وكما يؤكد هيجل أن كل شيء يولد تقيشه. فإليوت يرى أن التوجه الشكلي سوف يولد تقيشه: "إن تقدم الوعي الذاتي والاهتمام الشديد والوعي باللغة الذي نجده في فاليري هو أمر لا بد وأن ينهار في النهاية بسبب هذا الضغط للزيادة الذي سوف يؤثر ضده العقل والأعصاب الإنسانية." إلا أن إليوت قد أوضح أيضاً أن التوجه العاكس الذي قد يولي كل الاهتمام إلى المضمون. وبذلك يتجاهل الشكل تماماً، أن يجدي. ولذلك فهو يسعى وراء توجه يعمل على التماهي على هذين

التقيضين. ويستخدم لفظاً هيجلياً وهو التماثل Transcend لشرح كيفية الوصول إلى هذا الركب الجديد. وسوف يكون هذا الركب توحيداً للتوعين السابقين من الإستطفا.

يتضح لنا من هذا العرض لآراء أورثيجا إي جاست وإلهوت وزيغتهما المختلفتين للفن الحدائي. يرى جاست أن الفن الحدائي تخلص من الضمون وأصبح يهتم بالشكل فقط. وهو يمثل بهذه الرؤية القطب الأول للحدائفة وهو القطب المستقل. وهو بذلك يرفض النظر للفن من منظور هيجلي ويحاول الهرب من جدل الشكل والضمون وينتهي برؤية شكلية مضادة للتاريخية. على التقيض من ذلك. يرفض إلهوت الاهتمام بالشكل فقط. ويحاول تجاوز النزعة الشكلية المستقلة إلى رؤية هيجلية دياكتيكية للفن الحدائي على أنه توحيد للشكل والضمون. وبهذا يمثل القطب الآخر للحدائفة وهو التوجه للترزم. نتيجة لذلك. لا ينتظر إلهوت إلى الحدائفة بوصفها لحظة متجاوزة للتاريخ وإنما بوصفها لحظة تاريخية.

حاول إلهوت الحفاظ على الجدل بين الشكل والضمون طوال حياته. ولم يحتفظ بهذين الطرفين في الإبداع الشعري فقط وإنما في القراءة النقدية للشعر أيضاً. فرفض أن يولي النقد كل الاهتمام للشكل أو للموضوع فقط. وإنما حاول الحفاظ على التوازن بينهما. يؤكد إلهوت أن الشاعر والقارئ يجب أن يكونا على وعي بكل من الشكل والضمون.

عدم الوعي أو تجاهل الأسلوب في البداية أو الموضوع في النهاية سوف يقودنا خارج حدود الشعر تماماً: وذلك لأن عدم الوعي التام بأي شيء سوى الموضوع يعني أن الشعر لم يظهر بعد لهذا المستمع. وعدم الوعي التام بأي شيء سوى الأسلوب يعني أن الشعر قد تلاشى.

(إلهوت. "من بو إلى فاليري". ص ٦٣٥)

وقد كتب إلهوت مقاله "من بو إلى فاليري" الذي اقتطف منه هذا الاقتباس عام ١٩٤٨. وبالعودة إلى مقاله "الوظيفة الاجتماعية للشعر" والمؤلف عام ١٩٤٣. نجد أنه كان يؤيد نفس الموقف. فهو يؤكد أن الشعر يجب أن يعطي متعة، والمتعة مستمدة من خلال الشكل بالطبع ولكن ذلك لا يكفي. إذ أن الشعر لا بد وأن يعطي شيئاً آخر. وهذا الشيء يعطيه الشعر من خلال الضمون.

يجب على الشعر أن يعطي متعة ... وأفترض أن الكل سوف يتفق معي أن كل شاعر جيد. سواء أكان شاعراً عظيماً أم لا. لديه شيء آخر لهعطيه غير المتعة: وذلك لأنها لو كانت متعة فقط. فإنها لن تكون متعة من أرقى الأنواع ... فهناك دائماً نقل خبرة جديدة، أو فهم جديد لشيء ماؤلف. أو التعبير عن شيء كنا نشعر به ولم يكن لدينا الكلمات المناسبة للتعبير عنه وكل هذا يوسع وعينا ويجعل إحساسنا مرهفاً بصورة أكبر ... وأنا أعتقد أننا جميعاً نفهم المتعة التي يعطينا إيها الشعر. وبعد هذه المتعة. الاختلاف الذي يصنعه الشعر في حياتنا.

(إلهوت. "الوظيفة الاجتماعية للشعر". ص ١٨)

وهكذا نلاحظ محاولة إلهوت الدائمة للحفاظ على التوازن بين الشكل والضمون أو المتعة التي يعطيها إيها الشعر والخبرة التي ينقلها لنا. وقد حاول إلهوت الحفاظ على هذا الجدل في النقد تماماً كما حاول الحفاظ عليه في الشعر. فإذا كان القارئ يستمتع بشكل العمل الفني ويفهم مشوئته. فهذهين الطرفين يصبحان المتعة والفهم في النقد الأدبي. ولا يعني ذلك أن الفهم مستقل عن المتعة تماماً كما أن الشكل والضمون ليسا مستقلين.

كتب إلهوت مقاله "التجربة في النقد" في عام ١٩٢٩ وناقش في هذا المقال أفكاراً هامة عن استقلال الأدب وعن جوهره وكذلك عن ارتباطه بالفلسفة والعلوم الاجتماعية. وإذا ما كانت ثنائية المتعة والفهم في النقد الأدبي تقابل ثنائية الشكل والضمون في الإبداع الأدبي، فإن الشكل هو ذلك

العنصر الذي يربط الأدب بالفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والتحدث. والضمون هو ذلك العنصر الذي يربطه بالفلسفة وعلم النفس وكافة العلوم الاجتماعية والإنسانية. وعلى هذا فقد يولي النقد اهتمامه الكامل للضمون ويحاول أن يقدم "فهماً" للعمل الأدبي من خلال ربطه بالعلوم الإنسانية الأخرى. لو قد يحاول أن يدرس الشكل المميز للعمل الأدبي ويظهر كيف يؤدي الشكل الجمالي للعمل الأدبي إلى إحداث المتعة في نفس القارئ. يرى إليوت أيضاً أن النقد الأدبي قد تأثر كثيراً بالترجمة الإنسانية Humanism التي تنظر للأدب باعتباره جزءاً من حياة الإنسان ومن أنشطته الأخرى. ويلاحظ توجهاً متزايداً يسعى لربط الأدب بالأنشطة الحياتية والدراسات الإنسانية الأخرى كالأخلاق والتاريخ. يقول إليوت:

حاولت أن أوضح أن التوجه السائد خلال الحقبة الماضية حتى اللحظة الحالية كان يسمى نحو توسيع نطاق النقد وهو بذلك يزيد من المتطلبات القروضة على الناقد الأدبي. ويمكن أن يتم تتبع هذا التطور عن طريق تتبع تطور الوعي الإنساني بأكمله. (إليوت، "التجربة في النقد"، ص ٦١٥)

إلا أن إليوت يرى أن ازدياد عدد العلوم ذات الصلة بالنقد الأدبي لا يعني انتهاء النقد الأدبي. ولا يعني أن وظيفته قد تم استيعابها في وظائف العلوم الأخرى ولم يعد هناك مبرر لوجوده. بل يؤكد أهمية النقد الأدبي. ويعتمد في ذلك على فكرة المتعة التي يقدمها الأدب. فإذا كان الأدب يقدم متعة. وإذا ما كانت هذه المتعة هي التي تميزه عن كل المعارف والعلوم الإنسانية الأخرى. فوظيفة النقد الأدبي الأساسية هي توضيح هذه المتعة. وعلى هذا فكل من يكتفي بالنقد الأدبي بالفهم فقط ولكن عليه أن يوضح جوهر الأدب ألا وهو المتعة.

طالما كان الأدب أدباً، سيبقى هناك حيز لنقده. أي لنقد يركز على نفس الأساس الذي يركز عليه الأدب نفسه. وطالما كتب الشعر والرواية وما شابه فسوف يكون هدفها الأول ما كان دائماً — ألا وهو إعطاء نوع معين من المتعة يستمر طوال العصور على الرغم من صعوبة تفسير هذه المتعة. وبالتالي، سوف تكون مهمة النقد، ليس فقط أن يوسع حدوده ولكن أيضاً أن يوضح جوهره، وضرورة التوجه اللاحق تنمو مع ضرورة السابق.

(إليوت، "التجربة في النقد"، ص ٦٣٥)

وهكذا يوضح لنا إليوت أنه ينبغي على الأدب، من خلال شكله ومضمونه، أن يمنحنا المتعة والفهم. ولذلك لا يجب أن يهتم النقد بالضمون على حساب الشكل. فالشكل الذي يعطي للمتعة هو جوهر الأدب. وإذا كان النقد سوف يوسع حدوده بربط الأدب بالعلوم الإنسانية لمحاولة فهمه. فلا بد وأن يدرك أن أهم وظيفة له هي أن يوضح مصدر المتعة التي يمنحها الأدب. يؤكد إليوت نفس هذا المعنى في مقاله "حدود النقد" الذي كتبه عام ١٩٥٦. يبدأ إليوت مقاله بهذه العبارة:

النظرية التي يطرحها هذا البحث أن هناك حدوداً إذا ما تخطاها النقد الأدبي في اتجاه ما لا يكون أدبياً وإذا ما تخطاها في الاتجاه الآخر لا يصبح نقداً.

(إليوت، "حدود النقد"، ص ١٠٣)

وما يعنيه إليوت هو أن النقد الأدبي إذا ما تتبع محاولة الفهم عن طريق ربط الأدب بالعلوم الإنسانية إلى ما لا نهاية لن يكون نقداً أدبياً بل سوف يدخل في باب علم النفس أو علم الاجتماع. وما إذا حاول أن يظهر أشكال المتعة التي يمنحها لنا الأدب بلا توقف، لن يتمكن من تبني منظور نقدي وسوف يتوقف عن أن يكون نقداً. وعلى هذا، فإن إليوت ما زال يحاول الحفاظ على التوافق بين المتعة والفهم. ولذلك يرفض إليوت أن يتحول الفهم Understanding إلى مجرد

توضيح Explanation أو تتبع للمصادر الأدبية والحياتية والفلسفية الداخلة في صنع الأدب. فذلك يشتمل من الاستمتاع بالقصيدة. أما وظيفة النقد فهي أن "يطور فهمنا واستمتاعنا بالأدب" واليوت يؤكد على أنه:

لا يعني أن الاستمتاع والفهم نشاطان منفصلان - أحدهما عاطفي والآخر عقلائي ففهم القصيدة هو الاستمتاع بها للأسباب الصحيحة. يمكن أن تقول أنه يعني أن نأخذ من القصيدة التمتع التي يمكننا أن نتمتعنا: فبان استمتاعنا بالقصيدة في ظل فهم خاطئ لعناها يعني أن نتمتع بما تضيفه عقولنا عليها. [وليست بالقصيدة نفسها] (اليوت، "حدود النقد"، ص ١١٥)

ويضيف إليوت: من الأكيد أننا لا نتمتع بقصيدة ما كلية إلا إذا فهمناها. والفرق بين الناقد الأدبي الجيد والناقد الذي تخطئ حدود الأدب ليس أن الأول لا يركز سوى على الأدب أو ليس لديه أية اهتمامات أخرى وذلك لأن مثل هذا الناقد لا يكون لديه سوى أقل القليل لكي يتحدث عنه وسوف يكون الأدب بالنسبة له مجرد كيان مجرد وقيم شكلية خاوية. فالشراء لهم اهتمامات أخرى غير الشعر ولكنهم شراء، لأن اهتمامهم الرئيسي هو تحويل خبراتهم وأفكارهم إلى شعر. ويؤكد إليوت أيضا أن معنى أن يكون للشاعر أفكار وتجارب هو أن يكون لديه اهتمامات أخرى غير الشعر. وبناءً على هذا، فالناقد الجيد ليس الناقد الذي يركز على مجموعة من القواعد الشكلية ويرى إذا ما كان الكتاب يتبعونها أم لا. ولكنه الناقد الذي يساعد قراءه على أن "يفهموا ويستمتعوا". ويختتم إليوت مقاله بتوضيح ضرورة الحفاظ على التوافق بين الفهم والاستمتاع وذلك لأننا إن

ما ركزنا كل التركيز على الفهم. فنحن في خطر أن ننزل إلى مجرد التوضيح ... وفي المقابل، لو ركزنا على الاستمتاع بصورة زائدة، قموس نقترّب من السقوط في الجانب الذاتي الانطباعي ولن يفيدنا الاستمتاع أكثر من مجرد التسلية واللهو. (اليوت، "حدود النقد"، ص ١١٧)

يتضح لنا إذاً، أن إليوت ظل طوال حياته النقدية يحاول الحفاظ على الجدل بين الاستمتاع والفهم الذي هو النسخة النقدية من الجدل الأدبي بين الشكل والمضمون. وهو لا ينظر إليهما كشيئين متناقضين وإنما يوحد بينهما عندما ينظر إلى الفهم على أنه "تنفس الشيء" كالاستمتاع بالقصيدة للأسباب الصحيحة". إلا أننا نلاحظ تحولاً في آراء إليوت من عام ١٩٢٩ الذي كتب فيه مقال "التجربة في النقد" وعام ١٩٥٦ الذي ألف فيه مقال "حدود النقد". ففي المقال الأول ينظر إلى الاستمتاع باعتباره جوهر النقد. وإلى الفهم باعتباره توسيعاً لحدود النقد. أما في المقال الثاني والذي ألفه بعد مضي سبعة وعشرين عاماً، فيقول إن الفهم والاستمتاع هما الجوهر. أي أن إليوت أصبح يُعَوِّل في نظريته على أهمية كل من الطرفين بل ويوحد بينهما. استطاع إليوت الحفاظ على الوحدة الجدلية التي تضم الشكل والمضمون في الأدب والفهم والاستمتاع في النقد فكرياً كما يتضح في كتاباته النقدية. ولكن هل استطاع الحفاظ عليها في كتاباته الشعرية؟

كتب إليوت في مقاله "من بو إلى فاليري" منتقداً إدجار آلان بو لعدم قدرته على كتابة قصيدة طويلة:

يوجد في كتابات بو قفزة تثير الاهتمام عن استحالة كتابة قصيدة طويلة - وذلك لأنه يعتقد أن القصيدة الطويلة تكون في أفضل حالاتها سلسلة من القصائد القصيرة تم ضمها لبعضها البعض. ويجب أن نأخذ في الاعتبار أن بو نفسه لم يكن قادراً على كتابة قصيدة طويلة. فقد كان قادراً على أن يستوعب القصيدة

ذات التأثير الواحد: بالنسبة له، القصيدة كلها يجب أن تكون في حالة نفسية واحدة. ولكن الحالات النفسية المتنوعة يمكن التعبير عنها فقط في القصائد الطويلة. وذلك لأن الحالات النفسية المتنوعة تتطلب عدداً من المواضيع والأفكار المختلفة، مرتبطة إما مع بعضها البعض أو في عقل الكاتب. وهذه الأجزاء تشكل كلاً يزيد على مجموع أجزائه. واللغة المستمدة من أي جزء تعدد فهمنا للكل. (إليوت، "من بو إلى فاليري"، ص ١٣١)

يهاجم إليوت إدجار آلان بو لرفضه فكرة القصيدة الطويلة. ويؤكد إليوت أن بو يرفض القصيدة الطويلة لأن الشعر عنده يسعى لنقل إحساس واحد أو أن يحدث تأثيراً واحداً ولكنه لا يسعى لنقل أفكار فلسفية أو أخلاقية معينة، أي أن إليوت يرفض أن تكون القصيدة ذات كثافة شعرية واحدة وتنقل إحساساً استبطانياً واحداً. لأن ذلك سوف يؤثر على قدرتها على نقل الأفكار أو المشغول. ويتساءل إليوت عما إذا كان لدى بو القدرة على تقدير الفترات الفلسفية في الأعراق Purgatorio لدانتشي! وهنا يظهر إليوت رفضه لمحاولة التأثير الاستبطاني البحث بدون الاهتمام بالمشغول الفكري. ومن الملاحظ أن أشهر قصائد إليوت بداية من أغنية العاشق ج. ألفريد برولفوك مروراً بالأرض واليباب وحتى أربع رباعيات كلها قصائد طويلة، وتزداد طولاً بمرور الزمن. ويعني ذلك ازدياد اهتمام إليوت بالمشغول. فإليوت لا يريد لقصائده أن تعبر عن حالة نفسية واحدة، أو أن تحدث تأثيراً استبطانياً واحداً على القارئ. وإنما يريد أن ينقل له دفعة كبيرة من الأفكار مصحوبة بالتمتع الشعرية. إلا أن شعر إليوت يزداد تجرّداً وبعداً عن المحسوسات بمرور الوقت كما يزداد إفراقاً في الموضوعات الدينية بل والصوفية. ويصل التجريد عند إليوت لدرجة أنه يجد اللغة كوسيط مادي غير قادر على نقل المعاني الصوفية المجردة التي يريد أن يعبر عنها، حتى إنه في قصيدة أربع رباعيات يقول:

So here I am, in the middle way, having had twenty years
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating

وها أنا ذا، في منتصف الطريق، بعدما أضعت عشرين عاماً
عشرون عاماً أضعتها تماماً، أعوام ما بين الحربين
أحاول أن أتعلّم أن أستعمل الكلمات، وكل محاولة
هي بداية جديدة تماماً، ونوع مختلف من الفشل
لأن المرء قد تعلم فقط أن يلوي عنق الكلمات
من أجل الأشياء التي لم أعد أرغب في أن أقولها، أو الطريقة التي
لم أعد أميل لأن أقولها بها. وهكذا فإن كل مغامرة هي بداية جديدة.
هي غارة أشتها على ما لا يمكن النطق به، يعتاد مهلهل يتهالك باستمرار.
(إليوت، أربع رباعيات، ص ١٨٢)

وهكذا يرى إلبوت أنه قد قضى حياته كلها يحاول أن يتعلم استخدام اللغة للتعبير. واللغة بالطبع عنصر شكلي. إلا أن كل محاولة تبوء بالفشل. فبما هو البدء والمحاولة من جديد. ولهذا فهو يعتبر كل محاولة مفارقة أو غارة يشنها على ما لا تستطيع اللغة أن تحويه، على ما لا تستطيع الكلمات النطق به، على ما يتجاوز الألفاظ ويعيش الكلمات حتى تصير اللغة والألفاظ والكلمات عتادا متهاكاً يثبت عدم قدرته على التعبير باستمرار. واللغة بالطبع هي المادة التي يصنع منها الشعر تماماً كما أن الحجر هو المادة التي يستخدمها النحات لصنع تماثيله، والألوان هي المادة التي يستخدمها الرسام لرسم لوحاته. واللغة، وهي العنصر الشكلي في الشعر. وإن كانت أكثر تلك المواد تجريداً وبالتالي قدرة على الإحاطة بمكنون النفس والتعبير عن المعجزة. إلا أنها تقف عاجزة قاصرة عن التعبير والإحاطة. وذلك لأن النفس أصبحت تحيط بأبعاد لا يمكن التعبير عنها حتى باللغة. فاللغة، وإن كانت أكثر أدوات التعبير تجريداً. إلا أنها ما زالت تحتفظ بجانبها المادي وهذا هو ما يجعلها العنصر الشكلي في الشعر. وهذا العنصر المادي هو ما يجعلها قاصرة عن الوصول إلى الروح المطلق.

يجعل وضع اللغة كوسيط مادي منها أداة غير كافية للتعبير عن الروح المطلق. لذلك يجد إلبوت تلك الصعوبة البالغة التي يصفها في آخر قصائده في استعمال اللغة. فقد انتحى إلبوت منحاً صوفياً واضحاً في أطروحات حياته. وقد قادته تلك الصوفية إلى إدراك أبعاد روحانية يصعب بل استحيل التعبير عنها شعرياً. ولهذا كان حتماً عليه أن يتصارع مع اللغة للتعبير عن أبعاد روحانية لا تستطيع اللغة التعبير عنها. فاللغة أداة تواصل بين البشر. تنقل ما يعرفه البشر وما يحسونه، لكن ذلك الذي يعلو على مستوى الإدراك البشري الطبيعي ولا يدركه سوى القلة. لا بد وأن يعلو أيضاً على ذلك الوسيط المادي الذي يستخدمونه للتواصل أفكارهم اليومية واحتياجاتهم المادية. وهذه الأبعاد الروحانية الصوفية قد اكتسبت عند إلبوت صبغة فلسفية هيكلية. فهو يكرس نفسه "للكل Whole الذي يتطلب تقنياً من أجله". وهكذا نرى أن إلبوت يستخدم الفن ليعبر عن رؤاه الصوفية. أي أنه يربط الفن بأنظمة فكرية وفلسفية تخرج عن نطاقه. وذلك بالطبع عن طريق الشئون وليس الشكل. ولذلك فهو يربط الفن بكيفية أكبر منه تحيط به ويصبح جزءاً منها، فيقول:

وفي النهاية. وظيفة الفن. والتي يحققها من خلال فرضه النظام مقبولة على الحقيقة العادية مما يؤدي إلى استخلاص إدراك ما لنظام في الحقيقة. هو أن يجعلنا في حالة من الصفاء والسكون والتصالح، ثم يتركنا. كما ترك فيرجيل دانتي. نتقدم نحو منطقة لا يستطيع هذا الدليل أن يتغلغل فيها.

(إلبوت. عن الشعر والشعراء. ص: ٩٤)

أي أن إلبوت يربط الشعر. والفن عموماً، بكل هو أوسع منه يحويه بداخله، ويقول الفن الإنسان داخل هذا الكل إلى حد معين لا يستطيع أن يرشده بعده. وهنا ينتهي دور الفن. ويذكرنا هذا الوصف لدور الفن بالتصور الهيجلي للفن بكثرة. إذ إن هيجل ينظر إلى الفن باعتباره جزءاً من كلية الروح التي تعبر عن نفسها بطرق متعددة منها الفن. إلا أن الفن ليس أرقى وسائل التعبير وذلك لأنه يستخدم وسيطاً مادياً للتعبير عن معناه - مضمونه - وهذا الوسيط المادي في حالة الشعر هو اللغة - اللغة التي يتصارع معها إلبوت للتعبير عما يلمق قدراتها التعبيرية.

يستطيع العقل أن يظهر نفسه من الماديات المحسوسة ويتفهم طبيعته الداخلية. [وهي] الفكر. بالصورة الفلسفية التي تعتمد على المفاهيم المجردة التي تتناسب معه فقط بعد رحلة طويلة في العالم المادي.

([نورود. ص: ٦٧])

وعلى الرغم من أن الشعر أرقى الفنون وذلك لأنه أكثرها تجريداً، فإنه لا يزال يحتفظ بعنصر مادي، وهو اللغة. ولذلك فلا بد بدوره من أن ينتهي ويترك العقل يتطور أكثر من خلال الدين أو الفلسفة. أما دور الشعر عند هيجل فهو:

أن يخفف من درجة المحسوسات بصورة لا يستطيع أي فن آخر أن يقوم بها وذلك يقوم بتحضير العقل للقاء ذاته بدون أي وسيط مادي.

(أنوود، ص ٧٠)

والتشابه بين دور الفن عند هيجل والوثيقة التي يطرحها إليوت في أواخر كتاباته واضح جلي. في كلتا الحالتين يقوم الشعر بتجهيز الإنسان لفهم الحقيقة المجردة أو الروح. أي أن رؤية إليوت للفن هي رؤية هيجلية.

يقوم إليوت بالربط بين الفن وباقي الأنشطة الفكرية للإنسان في كل كبير يجمعها كلها. وهذا الكل بالطبع هو رؤية هيجلية. وما يسميه هيجل بوحدة الروح Geist. وإذا ما كان الفن ينتهي عند هيجل بالدين والفلسفة اللذين يعبران عن الروح بصورة أكثر تجريداً. فإن الفن ينتهي عند إليوت بصورة من الصوفية التي هي خليط من الدين المسيحي والفلسفة الهيجلية. وإذا ما أصبح الفن جزءاً من كل وليس كياناً مستقلاً. فإن هذا يعني أن الفن لا يمكن الحكم عليه بمعايير فنية إستقلالية بحتة. وإنما يجب الحكم عليه بالمعايير التي يفرضاها الكل الذي صار جزءاً منه. وهنا يختلط الفن والتفكير الأدبي بالدين والمجتمع. فالأول هو صورة من صور تعبير الروح عن نفسها والثاني هو تجسيد تلك الروح في أحد مراحل تطورها.

المراجع:

أولاً: المراجع الأجنبية:

- Bolgan, Anne C. (1996) "The Philosophy of F. H. Bradley and the Mind and Art of T.S. Eliot: An Introduction" in Rosenbaum.
- Brett, R.L. (1969) *Fancy and Imagination*. London: Methuen & co.
- Burger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Coleridge, S.T. (1983) *Biographia Literaria* Ed. James Engel and W. Jackson Bate. New Jersey: Princeton Univ Press
- Crawford, Donald W. (2001) "Kant" in *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Berys Gaut and Dominic McIver Lopes. London: Routledge.
- Eliot, T.S. (1919) "Tradition and the Individual Talent" ed. In *Selected Prose*. London: Penguin.
- _____ (1921) "The Metaphysical Poets" ed. In *Selected Prose*.
- _____ (1928) "Francis Herbert Bradley" ed. In *For Lancelot Andrews: Essay on Style and Order* London: Faber and Faber.
- _____ (1929) "Experiment in Criticism" ed. in *Literary Opinion in America*. by: Morton Dawn Zabel. New York: Harper & Row.
- _____ (1933) "The Function of Criticism" ed. in *Selected Prose*.
- _____ (1935) "Religion and Literature" ed. in: *Literary Opinion in America*.
- _____ (1939) "Society and the Arts" ed. in *Selected Prose*.
- _____ (1945) "The Social Function of Poetry" ed. in. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.

- _____ (1946) "From Poe to Valéry" ed. in *Literary Opinion in America*.
- _____ (1951) "Poetry and Drama" ed. in *On Poetry and Poets*.
- _____ (1953) "The Three Voices of Poetry." ed. in *On Poetry and Poets*.
- Eliot, T.S. (1956) "The Frontiers of Criticism" ed. in *On Poetry and Poets*.
- _____ (1969) *The Complete Poems and Plays*. London: Faber and Faber.
- _____ (1978) *To Criticise the Critic*. London: Faber and Faber.
- Habermas, Jürgen. (1992) "Modernity: An Incomplete Project" in Peter Brooker ed. *Modernism/Postmodernism*. London: Langman.
- Henrich, Dieter. (1992) *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Inwood, Michael. (2001) "Hegel" in *The Routledge Companion to Aesthetics*.
- Jones, W.T. (1975) *A History of Western Philosophy*. London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Moody, A. David (ed.) (1997) *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Ortega Y Gasset, José. (1968) *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture and Literature*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Rosenbaum, S.P. (1969) *English Literature and British Philosophy*. Chicago: The Univ of Chicago Press.
- Tilak, Raghukul. (1992) *History and Principles of Literary Criticism*. New Delhi: Rama Brothers
- Wellek, René. (1971) *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Wollheim, Richard. (1972) "Eliot and F.H. Bradley: An Account." in Graham Martin ed. *Eliot in Perspective*. London: Macmillan.
- Wolosky, Shira. (1995) *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*. Stanford: Stanford Univ. press.

قائما: المراجع العربية:

- ١- إلهوت، د.س. (٢٠٠١) الأرض الخراب وقصائد أخرى. ترجمة د/ لويس عوض. تقديم د/ ماهر شفيق فريد. الهيئة العامة للصور الثقافية.
 - ٢- بودايير، شارل. (٢٠٠٢) سأم باريس: قصائد ثلثية قصيرة. ترجمة: محمد أحمد حمد. مراجعة: كاميليا صبحي. المجلس الأعلى للثقافة.
 - ٣- عوض، لويس. (٢٠٠٣) في الأدب الإنجليزي الحديث. مكتبة الأسرة.
- (ملحوظة): استخدمت ترجمة د/ لويس عوض للقصيدة ج ألفريد برولوك والأرض الخراب فقط. أما باقي القصائد لإلهوت ودايتي وشكسبير وكذا المسرحيات فمن ترجمتي.



ميامة ففحار الخاكورة

تيرى إيچتون / ت، محمد بهنسى



فقداء الذاكرة (*)

تيري إيجلتون / ت: محمد بشنسي

إن العصر الذهبي للنظرية الثقافية قد انتهى منذ أمد بعيد. فالأعمال الرائدة لجاك لاكان وكلود ليفي ستروس ولوي ألتوسير ورولان بارت وميشيل فوكو يفصل بيننا وبينها عدة عقود ماضية. وكذلك الكتابات الرائدة المبكرة لرايموند وليامز ولوس إريجاري وبيير بورديو وجوليا كريستيفا وجاك دريدا وهيلين سيكسو ويورجن هابرماس وفريدريك جيمسون وإدوارد سعيد. وبعد هؤلاء الرواد لم تُصغ أية أفكار تضاهي طموح وأصالة هؤلاء الأمهات والآباء المؤسسين. فبعضهم أدرِكهم الموت، فقد لقي بارت حتفه تحت شاحنة غسيل بباريس. وكذلك أصيب ميشيل فوكو بمرض الإيدز واختلقت اللوت لاكان ووليامز وبورديو. وأحيل لوي ألتوسير إلى مستشفى الأمراض العقلية عقب قتل زوجته.

وكثير من آراء هؤلاء المفكرين تظل ذات قيمة لا نشأى، وبعضها مازالت منتجة لأعمال ذات أهمية كبرى. وبالنسبة للذين يوحى عنوان هذا الكتاب لهم بأن النظرية قد انتهت الآن، وأنهم يستطيعون العودة وهم مرتاحو البال إلى عصر البراءة السابق على نظرية الأدب فلا شك سوف يصابون بالإحباط.

إن العودة إلى عصر كان من الكافي فيه أن تقول إن كيتس يمنحنا المتعة أو إن ملتون يتمتع بروح شجاعة لم تعد ممكنة. إن المشروع بأكمله لم يكن خطأ فادحاً أوقفته روح رحيمة حتى يمكننا الرجوع جميعاً إلى ما كان عليه الأمر قبل أن يلوحي فرديثان دي سوسير في الألف.

فإذا كانت النظرية تعني تأملاً منظماً ومعقولاً حول فرضياتنا الأساسية، فلإنها تظل ضرورية. ولكننا نحيا الآن في أعقاب ما يمكن تسميته بالنظرية العليا. إننا نحيا في عصر أثرتنا فيه استبصارات وأفكار مفكرين مثل سوسير وبارت ودريدا، غير أننا قد تجاوزناه بطريقة أو بأخرى.

إن أبناء الجيل الذي جاء بعد هؤلاء المفكرين الرواد فعلوا ما يفعله التابعون في العادة، فقد قاموا بتطوير هذه الأفكار الأصلية، وأضافوا إليها وانتقدوها وقاموا بتطبيقها، فبعضهم ابتكر بنيتهم

أو نبؤيته الخاصة. والبعض قام بتطبيق هذه الأفكار على موبى ديك أو الهرة في القبعة. ولكن الجيل الجديد لم يستطع أن يتوصل إلى أفكار خاصة به مماثلة لما جاء به هؤلاء الرواد لأن الجيل الأقدم قوّت عليهم فرصة الابتكار. ومما لا شك فيه أن القرن الجديد سوف ينتج عمالقة يعمرون الزمن ولكن فيما يتعلق بالحاضر فإننا مازلنا عالقة على الماضي.

وقد حدث ذلك على الرغم من التغيير الدرامي الذي اعتدى العالم منذ الزمن الذي شرع فيه فوكو ولاكان في تدوين أفكارهما. فما نوع الفكر الجديد الذي يحتاج إليه العصر الحديث؟

قبل أن نستطيع الإجابة على هذا السؤال علينا أن نراجع موقعنا في العالم. إن البهوية والماركسية وما بعد البهوية وما شابه لم تعد موضوعات جذابة كما كانت. ففي الأروقة الأوسع للحياة الأكاديمية فإن الاهتمام بالفلسفة الفرنسية قد أخلى مكانه للاهتمام بنسق الحياة الفرنسي. وفي بعض الدوائر الثقافية فإن السياسات الجنسية تشكل عامل جذب أكثر من سياسة الشرق الأوسط.

أما الاشتراكية فقد فقدت العركة لصالح السادية المازوكية. وبين طلاب الثقافة* فإن الجسد موضوع شائع تماما ومعتاش مع الوضوء. ولكنه الجسد الشبقي وليس الجسد المحروم. ثمة اهتمام جاد بتزاوج الأجساد وليس بأجساد العمال. إن الطلبة الذين ينتمون للطبقة الوسطى والذين يتحدثون بصوت ناعم وعادئ يجتمعون في المكتبات من أجل دراسة موضوعات مثيرة مثل تيمة مص الدماء وفق، العين والإنسان النصف الآلي. والسينما الإباحية.

إن فهم ذلك سهل تماما. فدراسة أنواع معينة من الأدب أو الدلالات السياسية لخرق السرة يرجع إلى الرغبة في الاستمتاع عبر الدراسة تطبيقا للحكمة القائلة بذلك.

والأمر يشبه إلى حد ما كتابة رسالة الماجستير الخاصة بك حول التفككة الخاصة بهوسكي الشعير أو فينومينولوجيا النوم طوال اليوم في السرير. إن ذلك يخلق تواصلا لا تنقسم عراه بين الذهن والحياة اليومية. وهناك مميزات لتكون قادرا على كتابة رسالة الدكتوراه بدون أن تحرك عينيك من على جهاز التلفزيون. في الماضي كانت موسيقى الروك تعدّ مشكّلة للانتباه وأنت تذكر. أما الآن فإن الأمور الثقافية لم تعد أمرا يتم في أبراج عاجية ولكنها تنتمي إلى عالم البديا والشوبنج مولز وغرف النوم والبيوت السبعة. وهذه الأمور في حد ذاتها تلحق وتعاود للحاق بالحياة اليومية. ولكنها تخاطر بفقدان قدرتها على إخضاعها لعملية النقد.

أما الآن فإن المحافظين القدامى الذين يشتغلون على أمور من قبيل الإحالات الكلاسيكية عند ملثون ينظرون شرا إلى الشهواتيين الشباب الذين تنسب أعمالهم على زنا المحارم والفسدة النسوية المنطرفة. إن الشبان اللامعين الذين يدبجون المقالات حول قيتبشية القدم أو تاريخ العين يعتبرهم الشك بخصوص الأساتذة الشيوخ التحاف الذين يجرؤون على الاعتقاد بأن جين أوستن أعظم من جيفري آرشر. فالمدارس التقليدية العريقة في تقليديتها والتحصنة لهذا التوجه تُخلي مكانها لمدارس أخرى. ففي الأيام الخوالي الماضية وعلى حين كان تلامذتك الشباب يستطيعون الاستهزاء بك لأنك تعجز عن اكتشاف كناية في عمل لروبرت هيريك، يمكن اعتبارك اليوم شخصا مزعجا لأنك لم تسمع بوجود كنايات في روبرت هيريك أو لم تسمع عن هيريك نفسه.

إن التقليل من شأن الجنوسة يحمل دلالات تهكمية لأن أحد الإنجازات الكبرى للنظرية الثقافية يكمن في إقرارها بدراسات النوع والجنوسة بما هي موضوعات مشروعة للدراسة وكذلك لكونها ذات أهمية سياسية ملحّة. إن الحياة الثقافية على مدار قرون طويلة كانت تسير على

أساس شعني يوحي بأن البشر ليس لهم أعضاء جنسية. وكان المثقفون يتصرفون كما لو كان النساء والرجال يقتنون معدات كذلك. وكما لاحظ الفيلسوف إيمانويل ليفيناس عن مفهوم هایدجر المتعالي عن الوجود - والذي يعني نوعا مقصورا على الوجود الإنساني - بأن "الوجود لا يتناول الطعام". وقد لاحظ فريدرش نيتشه ذات مرة أنه عندما يتحدث البره بخشونة عن إنسان له بطن ذو حاجتين ورأس ذو حاجة واحدة، فإن محب المعرفة يجب أن يمتص بعناية. وفي تقدم تاريخي تم التركيز للجنوسة داخل أروقة الحياة الأكاديمية بما هي ركن زاوية للثقافة الإنسانية. لقد وصلنا إلى معرفة تُقر بأن الوجود الإنساني يدور حول التوهم والرغبة بنفس القدر الذي يدور حول الحقيقة والعقل. ويبدو أن النظرية الثقافية في الوقت الراهن تشبه أستاذًا أعزب وصل إلى منتصف العمر وأدرك مرحلة الاهتمام بالجنس ويحاول وهو مثار تمويش ما فاتته.

وهناك مكسب آخر للنظرية الثقافية وهو الإقرار بأحقية الثقافة الشعبية في الدراسة. وباستثناء بعض الحالات المعجبة. تجاهلت الدراسات الثقافية لعدة قرون الحياة اليومية للناس العاديين. لقد اعتادت هذه الدراسات تجاهل الحياة نفسها وليس فقط الحياة اليومية. قبال عهد قريب وفي بعض الجامعات التقليدية لم يكن من المسموح به إجراء أبحاث عن مؤلفين لا يزالون على قيد الحياة وكان ذلك حافزا لجلد الذات في الأسميات النفعية بالضباب أو اختصارا على الصير إذا ما احترت رواياتها معتل الصحة ولا يزيد عمره على الرابعة والثلاثين. لم يكن في وسعك القيام بأية أبحاث عما تراه حواك كل يوم ولم يكن جديرا بالدراسة بحكم التعريف. وكانت معظم الأشياء التي تعتبر جديرة بالدراسة في العلوم الإنسانية غير منشورة مثل تقليد الأظافر أو جاك نيكلسون ولكنها كانت محتجة عن الرؤية مثل ستندال ومفهوم السيادة أو مدى لياقة مفهوم ليبنتز عن اللناد. أما الآن فمن المعترف به بشكل عام هو أن الحياة اليومية تعد دقيقة ولا يمكن سبر غورها. وغامضة ومملة مثل فاجنر. ومن ثم فإنها جديرة بالتحصن والدراسة. في الأيام الخوالي. أيام الماضي. كان مقياس ما هو جدير بالدراسة هو مدى عدم جدواه وقابليته لإثارة الملل وأما الآن وفي بعض الدوائر فإن مقياس ما هو جدير بالدراسة أصبح ما يمكن لك أنت وبعض أصدقائك القيام به في الأسميات. وفيما مضى كان الطلاب يديجون المقالات التي تخلو من الروح النقدية وتتكن على التهجيل الأعمى للعمل المدروس حول أدباء من أمثال فلوير. أما الآن فإن كل ذلك قد تغير لأنهم الآن يقومون بكتابة المقالات لير النقدية والتبجيلية حول تكوين الصداقات.

ومع ذلك. فإن قدوم الدراسات الجنوسية والثقافة الشعبية باعتبارها موضوعا هاما للدراسة قد أدى إلى يزوغ أسطورة قوية. فقد ساعد على تقويض العقيدة التطهريّة التي تفيد بأن الجدية واللذة شيان منفصلان. إن التطهري يخطئ حين يخلط بين اللذة والطيش والجدية والسوق.

إن اللذة تقع خارج نطاق المعرفة. ومن ثم فإنها تعد خطرا فوشيا. ووفقا لوجهة النظر هذه فإن دراسة اللذة تشبه التحليل الكيميائي للشمبانيا بدون احتسابها. إن التطهري لا يرى أن اللذة والجدية مرتبطتان بهذا المعنى وأن اكتشاف اللذة في الحياة يعد موضوعا جديا. ويعرف ذلك من الناحية التقليدية بالخطاب الأخلاقي ولكن تعبير الخطاب السياسي سوف يؤدي الغرض كذلك.

ومع ذلك فإن اللذة. وهي التعبير الاصطلاحي للثقافة المعاصرة. لها حدود كذلك، فالكشاف كيفية جعل الحياة أكثر بهجة ليس أمرا مبهجا طوال الوقت. ومثل كل موضوعات البحث العلمي. فإنه يقتضي الصبر وضبط الذات والقدرة التي لا تنفد على تحمل الملل. وعلى أية حال فإن الشخص الذي يعانق اللذة باعتبارها الحقيقة النهائية هو نفسه التطهري في تمرده

الكامل. كلاهما مهووس بالجش وكلاهما يقيم تعادلا بين الحقيقة والجدية. إن الرأسمالية التطهريّة ذات الأسلوب القديم تمنعنا من إنتاج أنفسنا لأننا ما إن تكونَ مذاقا خاصا عن ذلك الموضوع فليس من المحتمل البتة أن نرى ما بداخل ورشة العمل مرة أخرى.

وكان سيجموند فرويد يعتقد أنه لولا ما أسماه ببدء الواقع لرقدنا جميعا طوال اليوم على أسرتنا ونحن نحلم بحالات من المتعة الشائنة.

أما الرأسمالية الأكثر دهاءً والقائمة على الاستهلاك فإنها تقنعنا بالاتهمات الحسي وإشباع الذات إلى أقصى مدى دون أن ينتابها أي إحساس بالخجل. وبهذه الطريقة فإننا لن نستهلك المزيد من السلع فحسب، ولكننا سوف نوجد بين تحقيق رغباتنا واستمرار النظام الرأسمالي. فإن من ينغمس في اللذة الحسية بالنهار، سيطارده بليل بلطجي متوحش يسمى الأنا العليا يتسبب في إحساسه بالذنب. ولكن لأن ذلك البلطجي يعذبنا كذلك لعدم إرضاء شهواتنا فإن الرء يمكنه أيضا أن يمتنع نفسه بأقل تكلفة ممكنة.

وبالتالي فلا يوجد شيء مدمر من الناحية الجوهرية فيما يتعلق باللذة. على العكس وكما أدرك كارل ماركس، فإن اللذة عقيدة أرستقراطية تماما. إن الجنتلمان الإنجليزي التقليدي كان يعارض بشدة العمل الذي لا يحقّ له اللذة ولم يكن يتحرج في التعبير عن ذلك بوضوح. وكان أرسطو يعتقد أن بوسع المرء أن يدرك كينونته الإنسانية بالتدريب المستمر مثل تعلم اللغة أو عزف الموسيقى. على حين كان الجنتلمان الإنجليزي يتظاهر بالفضيلة التي كان يعتقد أنها عقوبة تماما ولا تحتاج إلى أي مران. إن الجهد الأخلاقي لم يكن شأنا من شؤون النبلاء، ولكنه كان شأنا من شؤون التجار والوظفين. وليس كل دارسي الثقافة غير واعين بالترجمة الغربية التي تدرس تاريخ شعر العانة وتتجاهل الحقيقة التي تقول بأن نصف سكان الكرة الأرضية يقتفرون إلى مرافق صحية ملائمة ويعيش أهلها بأقل من دولارين في اليوم. إن أكثر أقسام النظرية الثقافية ازدهارا هو ما يسمى بالدراسات ما بعد الكولونيالية التي تتعامل مع هذه الحالة البائسة. ومثل خطابي النوع والجنوسة فإن الدراسات ما بعد الكولونيالية واحدة من أكثر إنجازات النقد الثقافي قيمة، ولكن هذه الأفكار ازدهرت بين جيلين لا يستلعيان لأسباب خارجية من إرادتهما تذكر إلا القليل من الأحداث السياسية الهامة التي هزت العالم فيما سبق. وقيل يزوغ ما يسمى بالحرب على الإرهاب كان الأمر يبدو وكأن شباب أوروبا لم يكن لديهم ما هو أهم من مجيء اليورو لكي يحكموا لأحقادهم في قابل الأيام. وفي العقود الكالحة التي تلت سبعينيات القرن المنصرم التي اتسمت بالطابع المحافظ، فإن الحس التاريخي قد اعتراه الصدا وكان ذلك يناسب تماما ما يتولون عقائده السلطة حيث إنه لم يكن في وسعنا أن نخيل بديلا عن الواقع الراهن. أما المستقبل فإنه ليس إلا الحاضر مشروبا في ذاته عدة مرات أو كما لاحظ أحد النابعد حدثيين أن المستقبل هو "الحاضر زائد المزيد من الخيارات". وهناك في الوقت الراهن من يسمرون على التحليل التاريخي ويعتقدون فيما يبدو أن ما حدث قبل عام ١٩٨٠ ينتمي إلى الماضي الصحيح.

إن العيش في عصر شائق مثل عصرنا ليس بالتاكيد سلاحا ذا حدين. فليس عزاء أن نظل قاضرين على تذكر الهولوكوست أو أن نكون قد حشرنا حرب فيتنام. إن البراءة وفقدان الناكرة لهما مميزات، فليس من المجدي أن نتعجب على الأيام السعيدة الناشية بينما تهددك الشرطة كل أسبوع بتحطيم رأسك بالهراوات وأنت تعبر عن رأيك بحرية في هايدبارك. أن نتذكر التاريخي السياسي الذي هز العالم هو بالنسبة لليسار السياسي يعني كذلك أن نتذكر تاريخنا من الإخفاق، وعلى أية حال فقد أدركنا مرحلة جديدة ومشوشة من سياسة العولة التي لن يستطيع أكثر

الأكاديميين حنكة أن يتجاهلها. وإن أكثر الأخطاء إجحافاً - على الأقل قبل بزوغ الحركة المناهضة للرأسمالية - هو غياب ذكريات الفعل السياسي الجماعي الفعال. إن ذلك الحس هو الذي أسقط إيمانك عن أكثر الأفكار الثقافية المعاصرة تماسكاً. وثمة دواية تاريخية في مركز فكرنا تجعل هذه 'التكابر' تبدو غير حقيقية.

إن العالم كما نعرفه، وعلى الرغم من مظهره الصلب والتماسك ظاهرياً، قد تشكل حديثاً. وقد أطاحت بتماسكه موجات الدخالة الخاصة بالقوميات الثورية التي اجتاحت الكرة الأرضية في أعقاب الحرب العالمية الثانية وجعلت المستعمرات تتخلص من قبضة الكولونيالية الغربية.

إن كفاح الحلفاء في الحرب العالمية الثانية كان فعلاً من أفعال التواطؤ غير السويق في التاريخ الإنساني. وقد أدى إلى سحق الفاشية في قلب أوروبا مما أدى إلى إرساء دعائم العالم كما نعرفه اليوم.

إن معظم ما نراه من المجتمع الدولي حولنا قد تشكل منذ فترة قريبة نسبياً عن طريق الشرورات الثورية الجماعية التي دشنها الشعاف والجوعى. والتي نجحت في التخلص من حكامهم الأجانب. وبالفعل فإن الإمبراطوريات الغربية التي فككتها هذه الثورات كانت في معظمها نتاجاً لثورات ناجحة. غير أننا نسيت ذلك الآن.

إن القيام بثورة شيء، والحفاظ عليها شيء آخر. وبالنسبة لأكثر القادة الثوريين في القرن العشرين فإن ما أدى إلى ولادة بعض الثورات كان هو نفس السبب المسئول عن سقوطها. لقد آمن لينين بأن تخلف روسيا القيصرية هو الذي جعل من الممكن قيام ثورة بلشفية. فقد كانت روسيا فقيرة في المؤسسات القومية التي تضمن ولاء المواطنين للدولة ومن ثم تساعد على تفعيل الانتماءات السياسي. وكانت السلطة في روسيا مركزة أكثر منها انتشارية. وقمعية أكثر منها قائمة على الإجماع: كانت السلطة مركزة في جهاز الدولة. ومن ثم فإن الإطاحة بها كانت تقتضي الاستيلاء على السلطة بضرورة واحدة. ولكن الفقر والتخلف ساعداً على إغراق الثورة لحظة قيامها. فأنت لا تستطيع بناء الاشتراكية في مجتمع متخلف اقتصادياً ومحاط بقوى معادية سياسياً ووسط مجموعة من العمال الجبهة وغير المهرة والفلاحين الذين لا يمتلكون تقاليد من التنظيم الاجتماعي والحكم الديمقراطي الذاتي. إن محاولة عمل ذلك أقتضت الإجراءات الجديدة للمستالنية التي انتهت بتخريب النظام الاشتراكي الذي كانت تحاول بناءه. وقد لحق نفس القدر المنكوب بنفس الأمم التي تمكنت في القرن العشرين من تحرير نفسها من الحكم الكولونيالي. ففي مفارقة مأساوية. أثبتت الاشتراكية عدم قابليتها للتطبيق في أكثر الأماكن حاجة إليها. وقد نشأت النظرية ما بعد الكولونيالية في أعقاب فشل أمم العالم الثالث في إدارة نفسها بنفسها. وكان بزوغ هذه النظرية علامة على نهاية ثورات العالم الثالث. وبزوغ ما نعرفه اليوم باسم العولمة. ففي الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم قام عدد من حركات التحرر التي قادتها الطبقات الوسطى القومية بالإطاحة بالقوى الاستعمارية باسم المياداة السياسية والاستقلال الاقتصادي.

وعن طريق مطالب الشعوب الفقيرة وجعلها تلبية هذه الأهداف، اعتلت النخب في العالم الثالث السلطة على ظهر السخط الشعبي. وما إن تبوأبت هذه النخب مقعداً من السلطة حتى وجدت نفسها في حاجة إلى الوزنة الحرجة بين الضغوط الراديكالية من أسفل وقوى السوق الدولية من الخارج.

أما الماركسية، وهي التيار الأممي حتى النخاع، فقد دعمت هذه الحركات ودعمت مطالبها في الاستقلال السياسي واعتبرتها نكسة للرأسمالية العالمية. ولكن كثيراً من الماركسيين

لم يكن لديهم أوهام كبرى حول لحب الطامحين المتنمين للطبقة الوسطى الذين شكلوا رأس الحرية لهذه التيارات القومية.

وبخلاف الأنواع العاطفية الأخرى لما بعد الكولونيالية فإن معظم الماركسيين لم يقترحوا بأن العالم الثالث كان صاحب نوايا حسنة على حين كان العالم الأول ذا نوايا خبيثة. لقد أجبروا بدلا من ذلك على التحليل الطبقي للسياسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية.

وبعض دول العالم الثالث التي كانت تعاني من الفقر المادي والفقر في التقاليد القومية والليبرالية والديمقراطية، لجأت إلى الخيار الستاليني. على حين أعلنت بعض دول العالم الثالث الأخرى أنها لن تستطيع الاستقلال بمفردها وأن السيادة السياسية لم تجلب معها حكما ذاتيا اقتصاديا فعليا وأنها لا يمكن أن تقوم بذلك في عالم يهيمن عليه الغرب. وعلى حين تعمقت أزمة الرأسمالية العالمية منذ بواكير السبعينيات فصاعداً، وعلى حين غرقت بعض دول العالم الثالث في الركود والفساد، فإن إعادة البنية العدوانية للرأسمالية الغربية مرت بأزمات عنيفة فقد تطهرت بالتسليم بأوهام الاستقلال للحركات القومية الثورية ومن ثم فإن العاللة الثالثة استسلمت لما بعد الكولونيالية. ومؤلف إدوارد سعيد الرائع "الاستشراق"، الذي طبع في ١٩٧٨ كان علامة على هذا التحول الثقافي. وذلك على الرغم من التحفظات المفهومة للمؤلف حول كثير مما يتعلق بالنظرية ما بعد الكولونيالية التي أعقبته. لقد ظهر ذلك الكتاب عند نقطة تحول مصائر اليسار الدولي.

إذا سلمنا بالفشل الجزئي للثورة القومية فيما يسمى بالعالم الثالث، فإن النظرية ما بعد الكولونيالية كانت تحتاط من الحديث عن القومية. إن المنظرين، الذين كانوا إما شيابا أو بطيحي الفهم لكي يتذكروا أن القومية كانت في إيمانها قوة فعالة للغاية في مقاومة الاستعمار، لم يجدوا فيها إلا شوفينية ملعونة أو رغبة عرقية في التعالي. وبدلاً من ذلك، فإن كثيراً من منظري ما بعد الكولونيالية ركزوا على الأبعاد الكوزموبوليتانية لعالم أفرقت فيه الدول ما بعد الكولونيالية في حمأة رأس المال العولمي وصارت تدور في فلكه. ومعظم المنظرين الجدد لم يكونوا فحسب ما بعد كولونياليين، ولكنهم جاءوا في أعقاب قوة الدفع الثوري الذي أدى إلى ميلاد أمم جديدة في القام الأول. فإذا كانت هذه الدول/ الأمم قد فشلت جزئياً، وعجزت عن التعامل مع عالم الوفرة الرأسمالية، فإن النظر فيما وراء الأمة أصبح يعني فيما يبدو النظر فيما وراء الطبقة أيضاً. وذلك في وقت أصبحت فيه الرأسمالية أكثر قوة وتوحشا عن ذي قبل.

من الصحيح أن القومييين الثوريين تجاوزوا في نظرتهم الطبقة بمعنى ما. وعن طريق حشد الشعب الأممي، استطاعوا تشكيل وحدة مغلوطة قائمة على تعارض الصالح الطبقي.

إن الطبقات الوسطى استفادت من الاستقلال القومي أكثر من العمال والفلاحين القهوريين والذين وجدوا أنفسهم بإزاء مجموعة من المستغلين المحليين بدلا من الأجانب. ومع ذلك فإن هذه الوحدة لم تكن رائقة تماما. فإذا كانت فكرة الأمة إزاحة للصراع الطبقي، فإنها ساعدت في تشكيله كذلك. وإذا كانت قد بنيت بعض الأوهام الخطيرة، فقد ساعدت في قلب العالم رأسا على عقب. لقد كانت القومية الثورية أكثر التيارات الراديكالية نجاحا في القرن العشرين. وبأحد المعاني، فإن فئات وطبقات معينة في العالم الثالث كانت تواجه عدوا غربيا مشتركا. إن الأمة أصبحت الشكل الأساسي الذي اتخذ الصراع الطبقي شد العندي وكان ذلك بالتأكيد شكلا ضيقا ومشوها وغير كافٍ في التحليل النهائي. ويلاحظ البيان الشيوعي أن الصراع الطبقي يتخذ في البداية شكلا قوميا ولكنه يتجاوز هذا الشكل في محواه. وحتى لو سلمنا بذلك، فإن الأمة تعد طريقة لحشد الطبقات المختلفة من الفلاحين والعمال والطبقة واللتقنين ضد القوى الاستعمارية التي تموق الاستقلال.

وبعض جوانب النظرية الجديدة تعتبر أنها تحول الانتباه من الطبقة إلى الاستعمار كما لو أن الكولونيالية وما بعد الكولونيالية كانتا ظاهرتين طبقيتين. وبسبب المركزية الأوروبية. وحدث بين الصراع الطبقي والغرب وحده أو نظرت إليه فحسب من جانب القومي.

أما بالنسبة للاشتراكيين. وفي المقابل. فإن الصراع المناهض للاستعمار يعد صراعاً طبقياً كذلك: فهو يمثل شربة شد قوى رأس المال الدولي الذي استجاب بسرعة للتحدي بعنف عسكري مستمر. كانت المعركة بين رأس المال الغربي وبين عمال العالم الذين يتصيب العرق من جيوبهم. ولكن نظراً لأن هذا الصراع تمت صياغته بطريقة قومية فقد ساعد في تعويد الطريق بتقليص فكرة الطبقة في الكتابات ما بعد الكولونيالية فيما بعد. وهذا المعنى. كما سئرى فيما بعد. هو أوج الأفكار الراديكالية في منتصف القرن العشرين الذي كان في ذات الوقت بداية للمنحنى الهابط الخاص بها.

إن معظم منظري ما بعد الكولونيالية حولوا بؤرة الاهتمام من الطبقة والأمة إلى العرقية. وكان ذلك يعني ضمن أشياء أخرى. أن الشاغل الخاصة بثقافة ما بعد الكولونيالية تم استيعابها على نحو زائف لصالح قضية مختلفة تماماً وهي سياسة الهوية الغربية. ونظراً لأن العرقية تعد مسألة ثقافية في الأغلب الأعم. فإن هذا الانتقال في بؤرة الاهتمام كان انتقالاً كذلك من السياسة إلى الثقافة وعكس ذلك تغيرات حقيقية في العالم كما ساعد في نزع الطابع السياسي من نظرية ما بعد الكولونيالية وتضخم دور الثقافة داخلها وذلك بطرق تزامنت مع المناخ ما بعد الثوري الجديد في الغرب ذاته حيث لم يعد التحرر الوطني مطروحاً في الأفق. وبنتهاية السبعينيات أصبح مصطلح التحرر يحمل دلالات مختلفة ويبدو أن اليسار الغربي. بعد أن أفلس داخلياً. يحاول إيجاد متنفس له في الخارج. وبالسفر للخارج جلب معه وضمن متاعه الهوية الغربي للثقافة.

وقد برهنت ثورات العالم الثالث على قوة العمل الجماعي. وبطريقة مختلفة أيضاً برهنت الأفعال التضاللية لحركات العمال الغربية على ذلك. وحتى الستينيات ساعدت على إسقاط الحكومة البريطانية. وبرهن على ذلك أيضاً حركات السلام والحركات الطلابية التي لعبت في أخريات الستينيات وبواكير السبعينيات دوراً محورياً في إنهاء حرب فيتنام. إن معظم منظري النظرية الثقافية. مع ذلك. لا يذكرون ذلك إلا قليلاً. ومن وجهة نظرهم فإن الفعل الجماعي يعني شن الحرب ضد الأمم الأضعف وليس إنهاء مثل هذه الغامرات بشكل سلمي.

وفي عالم شهد صعود وسقوط العديد من الأنظمة الشمولية التوحشة. فإن فكرة العمل الجماعي اكتسبت سمعة سيئة.

بالنسبة لبعض مفكري حركة ما بعد الحداثة. فإن الإجماع لم يعد قائماً بل أصبح فعلاً ديكتاتورياً. وكذلك فإن التضامن لا يعني الاتساق الذي لا روح فيه^(١).

ولكن على حين يعارض الليبراليون هذا الاتساق مع الفرد. فإن ما بعد الحداثيين. أو بعضهم يشك في حقيقة الفرد ذاتها ويضعونه جنباً إلى جنب مع الهمشين والأقليات. إن من يناهض المجتمع ككل هو الهامشي والمجنون والمحرّف والفاقد والدعواني — والذي يعد خصماً من الناحية السياسية. فلا يوجد في الحياة الاجتماعية السياسية إلا التقليل مما هو ذو قيمة. وما ذلك إلا وجهة النظر النخبوية والواحدية التي يعتبرها مابعد الحداثيين باعثاً على السخط لدى خصومهم من المحافظين.

في استعادة ما دفعت به الثقافة الأرثوذكسية نحو الهامش. فإن النظرية الثقافية قد قامت بعمل ينطوي على قدر كبير من الحيوية. إن الهوامش تعد أماكن مؤلفة وصامتة ومن الشرف أن طلبية الثقافة قد ساعدوا في خلق فراغ يمكن أن يجد فيه المهمشون والمهملون والنبوذون منبرا للتعبير. ولم يعد من السهل الاكتفاء، بالزعم بأنه لا يوجد في الفن العرقي إلا الذق على الطبول أو خبط عظميتين معا. إن نظرية الجنوسة لم تحوّل الشهود الثقافي فحسب ولكنها، وكما سنرى فيما بعد، أصبحت النموذج الأخلاقي لعصرنا. فالذكور البيض الذين لم يموتوا بعد قد علّقوا مجازيا على أعمدة النور وأرجلهم إلى أعلى. على حين تتدفق العملات العدنية التي اكتسبوها من مصادر غير مشروعة. من جيوبهم لتستخدم في تمويل الشروعات الفنية الخاصة بالمجتمع.

إن موضوع الهجوم هنا هو المعياري. فالحياة الاجتماعية اللاعنوية فيما يتعلق بوجهة النظر هذه هي شأن من شؤون الأعراف والتقاليد وبالتالي فهي قمعية في جوهرها. إن الهامشي والنحرف والرائع هم وحدهم الذين يستطيعون الفرار من ذلك التجنيد الكثيب. والأعراف قمعية لأنها تقولب أفرادا مختلفين وتمنحهم نفس الشكل. وبوصفه شاعرا. كتب وليم بليك أن قانونا واحدا للأسد والثور يعد ضربا من شروب القهر. إن الليبراليين يقولون بهذا التنميط والتنطيع باعتباره ضروريا إذا تعين أن يمنح كل الناس نفس فرص الحياة لتحقيق تفردهم الشخصي. وذلك سوف يقود إلى نتائج تتقاطع معها. أما التحررون فإنهم أقل تسليما بهذا التنميط وهم بالتالي أقرب إلى المحافظين. إن متحررا متفانلا مثل أوسكار وايلد كان يحلم بمجتمع مستقبلي يشعر أفراد به الحرية في أن يكونوا أنفسهم ولا شيء غير أنفسهم. بالنسبة لهم. ليس هناك قضية تخص وزن وتقدير الأفراد فذلك لا يمكن كما أنك لا تستطيع أن تقارن مفهوم الحسد بطائر البيغا.

وفي المقابل فإن التحررين المتشائمين من أمثال جاك دريدا وميشيل فوكو يعتقدون أن المعايير لا فكالك منها. أما كلمة كيتش التي تعني قاربا ذا شرايين وثا صارية يعمل نحو الدقة وأصغر من الشراع الأمامي، فإنها تبدو دقيقة بما يكفي. ولكن علينا تعديد هذا المصطلح ليعطي كل أنواع الحروف المردة حيث يتمتع كل منها بخصوصياته. إن اللغة تُساوي فيما بين الأشياء. وهي أداة لتحقيق المعيارية فحينما نقول ورقة شجر leaf فإنك تعني قطعتين مختلفتين من نفس المادة الخضراء. وحينما نقول "هنا" فإنك تساوي بين كل أنواع الأمكنة ذات التنوع اللّري.

إن مفكرين مثل فوكو ودريدا يناوئان أمثال تلك التماذلات حتى لو قبلّا بها باعتبارها أمرا لا يمكن تحاشيه. إنهما يريدان عالما يتألف كليا من الخلافات.

ومثل معلمهما العظيم نيتشه. فإنهما يعتقدان بأن العالم مؤلف كليا من الخلافات. ولكننا بحاجة إلى تكوين هويات لكي نتقدم في الحياة. ومن الحقيقي أنه لا أحد في عالم من الخلافات الخالصة قادر على قول أي شيء معقول - أي أنه لا يمكن أن يكون هناك شعر. وعلامات طريق. وخطابات حب. وكذلك بيانات بأن كل شيء مختلف ومتفرد عن كل شيء آخر. ولكن ذلك ببساطة هو اللّعن الذي يتعين على الرّء أن يدفعه لأن سلوكه يحد منه سلوك الآخر. مثل دفع الزيد من المال للحصول على تذكرة سفر قطار درجة أولى.

ومن الخطأ. مع ذلك أن نعتقد أن المعايير كلها مقدسة. إن ذلك في حقيقة الأمر ليس إلا خداعا رومانسيا. فمن المعياري في مجتمع مثل مجتمعا أن الناس لا يهجمون وهم يصبحون صيحة عالية على أناس من الغريباء ويقومون ببتن أرجلهم. ومن التقليدي أن قاتلي الأطفال يعاقبون وأن العالمين من الرجال والنساء يمكن أن ينسحبوا من العمل وأن سيارات الإسعاف التي تسارع للوصول إلى حادثة من حوادث المرور يجب عدم إعاقتها بدون سبب. وإذا شعر أحد بالقهر بسبب

ذلك. فهذا يرجع فحسب إلى كونه ذا حساسية عالية. فقط المثقف الذي تلقى جرعة زائدة من التجريدات يمكن أن يكون قسير النظر بما يكفي لأن يتخيل بأن أي شيء ينحرف عن المعيار يمكن أن يكون راديكالياً من الناحية السياسية.

إن أولئك الذين يعتقدون أن المعيارية دائماً سلبية يمكن كذلك أن يعتقدوا بأن السلطة موضع شك دائماً. وهم يختلفون في ذلك عن الراديكاليين الذين يحترمون سلطة أصحاب الخبرة الطويلة في مكافحة الظلم. أو القوانين التي تحمي الكمال الجسدي للناس أو ظروف العمل. وبالمثل، فإن بعض المفكرين المعاصرين يعتقدون فيما يبدو أن الأقليات دائماً أكثر حيوية من الأغلبية. إن ذلك ليس أكثر الاعتقادات شعبية بين الضحايا الشوحيين لجماعة الباست الانصالية. وهناك مجموعات قاشية. قد تشعر بالزهو لسماع ذلك. وكذلك تنص الهمثيين بالأطباق الطائرة وبعض المؤمنين بعودة المسيح في اليوم السابع. إن الأغلبية. وليست الأقليات. هي التي قوّضت السلطة الإمبريالية في الهند وأسقطت النظام العنصري. وأولئك الناهضون للمعايير والسلطة والأغليات هم - في حد ذاتهم - الكليانيون المعززون. على الرغم من أن معظمهم يعارضون الكليانية المجردة كذلك.

إن التحيز ما بعد الحدائثي ضد المعايير والكليات والجمعيات يعد شيئاً كارثياً من الناحية السياسية. كما أنه لا ينطوي على ذكاء. ولكنه ينشأ فحسب من تذكر نقص الأمثلة القليلة القيمة للنضال السياسي. وذلك أحد نتائج التفكير الواضح للمجتمع البورجوازي عتيق الطراز وتحوله إلى مجموعة من الثقافات الفرعية. إن أحد التطورات التاريخية لعصرنا هو أول الطبقة الوسطى التقليدية. وكما لاحظ بيرري أندرسون فإن البورجوازية الصلبة والمتحسرة ذات الاستقامة الأخلاقية والتي تمكنت من تجاوز محنة الحرب العالمية الثانية قد أقصحت المجال في عصرنا الحالي للظواهر أقل أهمية. والسرور (البورجوازي) الصلب. كما يكتب أندرسون في احتقار واضح. قد أسلم مكانه إلى "حوض مائي من الظواهر العائمة والزائلة مثل أجهزة الإسقاط والديريين ومراجعي الحسابات وحارسي الأبواب ومشاريبي البورصة: وهي وظائف لعالم مالي لا يعرف ثوابت اجتماعية أو هويات مستقرة"^(١). إن ذلك الافتقار للهويات ثابتة هو القولة الراديكالية الأخيرة في النظرية الثقافية. وعدم ثبات الهوية أمر مخرب. وهو زعم يجب احتقاره بين المثقفين اجتماعياً والهمثيين.

في مثل ذلك النظام الاجتماعي. لم يعد من الممكن أن يوجد متفردون بوهيميون أو طلائع ثورية لأنهم ليس لديهم ما يريدون التمرد عليه. إن عدوهم صاحب القبة العالية والمعطف وسريع الانتفاع قد اختفى ببساطة. لقد أصبح اللامعاري هو المعيار الآن. ليس الفوضيون وحدهم هم الذين لا يعبثون بشيء. ولكن كذلك النجوم الصغار ومحررو الصحف والمشاريون في البورصة ومديرو الإدارات. إن المال هو المعيار الوحيد الآن. ولأن المال ليس له مبادئ وهوية خاصة به. فإنه ليس معياراً على الإطلاق. إنه معيار داعر ويذعن فقط لن يرسو عليه العطاء. إنه معيار متكيف مع أكثر المواقف شذوذاً وتطرفاً. ومثل الملكة ليست له أية آراء خاصة به حول أي شيء.

ويبدو أننا قد انتقلنا من التفاف الخاص بالطبقات الوسطى القديمة إلى وقاحة الطبقات الجديدة. لقد انتقلت من ثقافة قومية ذات مجموعة موحدة من القواعد إلى خليط مشطرب من الثقافات الفرعية. وكل منها يتناحر مع الثقافات الأخرى. وتلك، بطبيعة الحال، مبالغة. إن النظام القديم لم يكن موحداً كذلك. وأيضاً فإن النظام الجديد ليس متشعباً على هذا النحو. وهناك بعض المعايير الجماعية القوية التي ما زالت فاعلة في المجتمع. ولكن من الحقيقي كذلك أن

النخبة الحاكمة تتألف من أناس يتعاطون الكوكابين وليسوا أناسا مثل هربرت أسكوت أو مارسيل بروس.

إن التبار التجريبي الثنائي المعروف باسم الحداثة كان محفوظا من هذه الناحية. فراسيو وبيكاسو ويربخت كانوا يواجهون بورجوازية كلاسيكية يوسعهم التطاول عليها. ولكن خليفاتها، ما بعد الحداثة. لا يتولوا لها ذلك. ويبدو أنها لم تلاحظ هذه الحقيقة على الإطلاق. لأنها واضحة بما يكفي مما يجعل الحديث عنها شربا من الحرج. إن ما بعد الحداثة تتصرف أحيانا وكأن البورجوازية الكلاسيكية ما زالت حية وبخير ومن ثم تجد نفسها وهي تعيش في الماضي وتعطي معظم وقتها في مهاجمة الحقيقة المطلقة والوضعية والقيم الأخلاقية الأبدية والبحث العلمي والإيمان بالتقدم التاريخي. كما أنها تضع موضع التساؤل استقلال الفرد والمعايير الاجتماعية والحسية غير المرننة. والاعتقاد بأن هناك أسسا صلبة للعالم. ونظرا لأن كل هذه القيم تنتمي إلى العالم البورجوازي الأقل فإن ذلك يشبه كتابة خطابات غضب حول الغول أو القرطاجيين الذين ينهبون البلاد. إن ذلك لا يعني أن هذه القيم قد فقدت فعاليتها الاجتماعية. ففي أماكن مثل أولستر وأوتا مازالت فاعلة. ولكن لم يعد أحد في وول ستريت - وقلة في فليت ستريت - يؤمن بالحقيقة المطلقة والأسس غير القابلة للاختراق.

إن كثيرا من العلماء يشكون في العلم ويرونه مجرد مجموعة من الفرضيات أكثر مما يتخله الشخص العادي الساذج. ودارسو الإنسانية فحسب هم الذين لا يزالون يؤمنون بمساجاة أن العلماء يعتبرون أنفسهم حراسا لوى ياقات بيضاء للحقيقة ومن ثم يضيئون جزءا كبيرا من وقتهم في محاولة نزع المصداقية عنهم. إن دارسي العلوم الإنسانية كانوا دائما يضرعون الكراهية للعلماء. لقد اعتادوا على التحقير من شأنهم لأسباب ترجع إلى التعالي، أما الآن فإنهم يقومون بنفس الشيء لأسباب ترجع إلى الشك. وليلول ممن يؤمنون بالقيم الأخلاقية المطلقة نظريا لا يقومون بممارسة ذلك عمليا. وهم السياسيون ومديرو الأعمال. وعلى العكس من ذلك، فإن بعض من يتوقع منهم أن يؤمنوا بالقيم المطلقة لا يؤمنون بها على الإطلاق مثل الفلاسفة الأخلاقيين وبعض رجال الدين. وعلى الرغم من أن بعض الأمريكيين اللغزاليين لا يزالون يؤمنون بفكرة التقدم. فإن عددا كبيرا من الإداريين المتشائمين بحكم تكوينهم لا يؤمنون بذلك.

ليست الطبقة الوسطى التقليدية فقط هي التي اختفت من المشهد ولكن الختفت كذلك الطبقة العاملة التقليدية. ولأن الطبقة العاملة كانت تمثل التضامن السياسي. فليس من الدهش أن لدينا الآن شكلا من أشكال الراديكالية يشك في كل ذلك. إن ما بعد الحداثة لا تؤمن بالفردية، لأنها لا تؤمن بالأفراد وكذلك فهي لا تعلق أملا كبيرا على الطبقة العاملة. وبدلا من ذلك فإنها تنق في التعددية - في نظام اجتماعي متعدد وقابل لاحتواء الآخر كلما كان ذلك ممكنا. إن ممكن المشكلة في ذلك بوصفه حالة راديكالية هو أنه لا يوجد فيه الكثير مما يمكن للأمبر تشارلز الاختلاف معه. فمن الصحيح أن الرأسمالية كثيرا ما تخلق انقسامات وحالات إقصاء من أجل أغراضها الخاصة. إنها إما أن تقوم بذلك أو تعتمد على ما يوجد فعلا. وكل هذه الإقصاءات يمكن أن تكون ضارة يعق بالنسبة لكثير من الناس. فهناك كثير من الرجال والنساء الذين عانوا اليأس وفقدان الكرامة بسبب معاملتهم كمواطنين من الدرجة الثانية. ومن حيث البدء، فإن الرأسمالية تعد حركة شامة: إنها لا تبدأ بمن تستغله. وهي حركة قائمة على المساواة في استبعادها لاستغلال وقهر أي إنسان وكل إنسان. إنها مستعدة لأن تتكاتف مع أية ضحية من ضحايا الماضي مهما كانت. ومعظم الوقت فإنها مستعدة لأن تخلط الكثير من الثقافات المتنوعة حتى تمكنها من بيع سلعا لهم جميعا.

وبالروح الإنسانية السخية للشاعر القديم. فإن النظام الرأسمالي لا يعتبر ما هو إنساني غريباً عليه، ففي سعيه للربح سوف يقطع أية مسافة واحتمال أية صعب واحتمال أي رفقاء. وتحمل الإهانات والسماح بوجود أكثر أوزار الحائط شظفاً. وخيانة أقرب الأقارب له. إن الرأسمالية موشوعية وليس السادة الرأسماليون. إن الرأسمالية تساوي بين من يرتدون المعائم ومن لا يرتدونها، ومن يرتدون الثياب الرياضية العارية ومن لا يرتدون إلا ما يكسو عورتهم. إنها تحمل احتقار المراقب المتعدد للفرقات الاجتماعية وحماة رائد الطعم الأمريكي في اختيار - والزوج بين - عدة أصناف من الطعام. إن رغبته لا تشبع وفراغها لا ممتلئاً وقانونها هو تحدى كل جديد وهو ما يجعل القانون يتماهى مع الجريمة. ففي طموحها الشائق وتقديراتها الكبرى. فإنها تجعل أكثر نقادها قوضية يبدون مترنئين ومتدينين.

وهناك مشكلات أخرى تخص فكرة الاحتواء التي يجب ألا تعوقنا لفترة طويلة. من الذي يقرر من يجب احتواؤه؟ من - كما يلاحظ ماركس - يرغب في أن يحتوى داخل هذه البنية؟ فإنها كانت الهامشية مكاناً خصباً ومغرباً كما يعمل ما بعد الحدائين إلى القول فلماذا يربعون إزالته؟ وعلى أية حال ما الذي سيصبح عليه الحال إذا لم يكن هناك فرق واضح بين المهمشين والأغلبية؟ بالنسبة للاشتراكي فإن القضية الحقيقية للعالم الحاضر هي أن كل الناس في هذا العالم تم إقصاؤهم إلى الهامش. وطالما كانت هناك شركات متعددة الجنسيات، فإن عدداً كبيراً من الرجال والنساء ليس لهم موقع محدد. لا هنا ولا هناك. إن أمعا بأكملها تم الدفع بها إلى الأطراف وحكم على طبقات بأكملها بعدم الصلاحية. وثمة مجتمعات اجتمعت تماماً من فوق الأرض وأجبرت على الهجرة الجماعية.

في هذا العالم يمكن أن يتغير ما هو مركزي بين عشية وشحاها فلا يوجد شيء، أو شخص لا يمكن الاستغناء عنه بما في ذلك المديرون التنفيذيون للشركات. إن الضروري للنظام من ناس أو أشياء محل جدل.

إن الذي يعاني هامشي بجلاء، وكذلك الحطام والأشلاء التي نتجت عن الاقتصاد العولمي. ولكن ماذا عن منخضفي الدخل؟ إنهم لا يشغلون أية مكانة مركزية. ولكنهم ليسوا مهمشين كذلك. إنهم أولئك الذين يحافظ عملهم على النظام وطريقة عمله وعلى النطاق العولمي. فإن منخضفي الدخل يشكلون عدداً هائلاً من الناس. إن الاقتصاد العولمي بنية توصد الباب في وجه معظم أعضائها وتشبه من هذه الناحية أي مجتمع طبقي وتشبه كذلك المجتمع البطريركي الذي يؤذى نصف أعضائه تقريباً.

وما دُمنا نفكر في الهوامش بما هي أقليات، فإن هذه الحقيقة سيتم حجبها. إن معظم الفكر الثقافي يأتي هذه الأيام من الولايات المتحدة وهو يذو أقليات عرقية كبيرة العدد وكذلك يحتوي على معظم الشركات الكبرى في العالم. ولكن نظراً لأن الأمريكيين لم يعتادوا على التفكير على نطاق دولي. وعلى الرغم من أن حكومتهم مهتمة بحكم العالم أكثر من التفكير فيه. فإن الهامشي هناك يعنى المكسيكي أو الأمريكي الإفريقي وليس شعب بنجلاديش على سبيل المثال أو عمال الفحم وبناء السفن السابقين في الغرب. إن عمال الفحم لا يبدون كأحر تماماً إلا من خلال أعين عدد محدود من شخصيات د. هر لورانس.

وبالفعل هناك أحيان لا يبدو فيها من الهم تحديد هوية الآخر. إن الآخر هو أية مجموعة سوف تضحك وتكشف عن معياريتك الموحشة. وهناك تيار تحتى معتم من المازوكية خلف هذا التقريب الكسو بحس تطهري أمريكي بالذنب من الطراز العتيق. فإذا كنت أبيض وغريباً، فمن

الأفضل لك أن تكون شيئاً آخر غير ذلك وفي غرور مغطى بقتاع خفيف من التواضع. فإن عبادة الآخر تفترض أنه ليس هناك صراعات كبرى أو تناقضات داخل الأغلبية أو حتى داخل الأقليات. هناك "هم" و"نحن" هوامش وأغليات. إن بعض من يعتقدون هذا الرأي مرتابون على نحو عميق في التناقضات الضمنية. لا يمكن أن تعود إلى الأفكار الجماعية التي تنتمي إلى عالم يتفتح أمام أعيننا. إن التاريخ الإنساني يعد ما بعد جماعي وما بعد فردي. وإذا كان ذلك يوحي بوجود فراغ ما فإنه يطرح فرصة لنا كذلك. وعلينا أن نتخيل طرقاً أخرى في الانتماء لعالم محكوم عليه بالتعدد وليس بالواحدية. وبعض هذه الأشكال سوف تكتسب ألفة العلاقات التقليدية أو الجماعية. وعلى حين ستكون الأشكال الأخرى أكثر تجريداً. وغير مباشرة فلا يوجد مجتمع مثالي ومفرد لكي ننتمي إليه. إن الفراغ المثالي للجماعة عرف باسم الأمة/ الدولة. ولكن حتى القوميون أنفسهم لم يعودوا يرون ذلك باعتباره المجال الوحيد المرغوب فيه.

وإذا كان الرجال والنساء بحاجة إلى الحرية والقدرة على الحركة فإنهم يحتاجون كذلك إلى تراث وانتماء إلى شيء ما. ولا يوجد شيء ارتكاسي فيما يتعلق بالجنس. إن عبادة ما بعد الحداثيين للمهاجر التي تجعل المهاجرين أحياناً في موضع حمد أكثر من نجوم موسيقى الروك. يعد سطحياً إلى حد بعيد. إنه أثر متخلف عن عبادة الحداثيين للمنفى. أي الفنان الشيطاني الذي يزدري الكتل الشعبية ويعدّ منقاه فضيلة.

إن المشكلة في الوقت الراهن هي أن الأغنياء يتمتعون الآن بالقدرة على الحركة على حين لا يمتلك الفقراء إلا الكوث في أماكنهم حتى يتسنى للأغنياء أن يشعروا أيديهم عليها. إن الأغنياء عولميون أما الفقراء فإنهم محليون. وبما أن الفقر مشكلة عولمية فإن الأغنياء سوف يقدرون مزايا المحلية. ومن الصعب تخيل مجتمعات الوفرة في المستقبل وهي محمية بأبراج المراقبة والنور الكشاف والرشاشات على حين يقوم الفقراء بكنس النفايات بحثاً عن طعام في الأراضي البور. وفي الوقت نفسه فإن حركة مناهضة الرأسمالية تسعى لرسم علاقات جديدة بين العولمية والمحلية والتعدد والتشامن.

الهوامش:

(١) هذه ترجمة الفصل الأول. وهو بعنوان (The Politics of Amnesia). من كتاب (AFTER THEORY) لثيوري إيجلتون، الصادر في لندن ٢٠٠٣.

(٢) أصني بما بعد حداثي. بشكل عام، الحركة الفكرية الماسرة التي ترفض الكليات والقيم الكلية والحكايات التاريخية الكبرى والأسس السلبية للوجود الإنساني وإمكانية المعرفة الموضوعية. إن ما بعد الحداثة تشكل في الحقيقة، والوجود والتقدم وتناقض الخيوية في الثقافة وتميل للنسبية الكلية وتحلل بالتعدد والانقطاع واللاتجانس.

(2) Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, 1998, pp. 86 and 85.

في أعماقها القاحلة

- ١- إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)
علي حوم
سامي سليمان
- ٢- التطلع نحو نجم بعيد القرار: محمد يرادة واستهزاء البهوية
التوليدية
- ٣- التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم
فخري صالح
- ٤- فنية التوظيف الرمزي للقناع "قراءة في شعر السحاب"
عبد الناصر حسن شعبان
- ٥- مراثن الروح ملحمة في رثاء النوبة
رجاء علي محمد
- ٦- بين الخروج من شرنقة المجز ومقلومة اللاوجود
الزواوي بقورة
- ٧- العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري
مقاربة (إدجار موران)
- ٨- شعرية الجنوسة : مقاربة قصص "قصيدة العراق " للشاعرة العراقية
وقاء عبد اللطيف
بشرى المستاني
- ٩- ارتحال النظرية : بين العالمية والدولية والمولة
سحر صبحي عبد الحكيم
- ٩- حوارية القطع والوصل في الحديث عن المسرح الشعري
أبو الحسن سلام
- ١٠- قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر
محمد السعيد القن
- في المسرح الأمريكي التموي الأسود



الشعر بين النفك والهوة

عزت جاد

أبيجدية الخروج: فراعته في روايتي مها
محمد الفيصل

«سفينة وأميرة الظلال»، و«نوبة وصلي»

سوسن ناجي

الرؤى السرديّة في قصص محمد أحمد
عبد الولي

أملة يوسف



التعريف بـ التفكير والحوارة



عزت جاد

هل هو مشروع ذلك الحق، أن يفرض الباحث منهجا يعينه على أي نص إبداعى ؟ أم إنه النص وحده صاحب اليد الطولى في أن يشرع منهج تتأوله ؟!

إن القارئ العدل في الحقل العرفي للتقيد الأدبي سوف يدرك إلى أي مدى كان التباين الواضح في خطى التقيد الحثيثة في الأعوام الخمسين الأخيرة. وسوف يدرك أيضا تباينا واضحا وموازيا في خطى الإبداع، حتى أصبح القابض على النص أشد وطأة من القابض على الجمر.

وقد ظل التقيد الأدبي رديحا طويلا من الزمن عالة على نظريات الإبداع الأولى: الكلاسيكية والرومانسية، والواقعية، ثم الواقعية الاشتراكية، فالواقعية السحرية، وفي أزقتها مذاهب أخرى: كالطبيعية، والوجودية.... إلخ. وكل هذه النظريات والمذاهب كانت في غالب أحوالها عالة - هي الأخرى - على حقول معرفية من خارج أصل الحقل العرفي للتقيد الأدبي الذي يرمى فن الأدب، وهذا الفن يمتاز بخصوصية مادته الخامخة وهي اللغة والتراكيب. حتى كانت (التعبيرية Expressionism) كنظرية إبداع هي جنيتها الأول الذي لم يكتصل إلى أن أصبحت (الأسلوبية Stylistics) كنظرية نقدية هي باكورة نتاجه الشرعي. وكان (شارل بالي Charles Bally) و(ليو سبتزر Leo Spitzer) شاهدين على وثوقها بالأصل العربي عند (عبد القاهر الجرجاني) الذي كان قد قال بنظرية النظم بترتيب الكلام ترتيبا معينا يكشف عن انتظام معانيه في الذهن، وينبئ عن خصوصية النشئ، واتفق معه في ذلك (ابن خلدون) وأضاف إليه ضرورة انطباق ذلك على تركيب خاص^(١). ثم كانت توجهات (الشكلية الروسية formalism)، وحلقة براغ اللغوية، ومدرسة (النقد الجديد New Criticism)، وتوالت نظريات: الأدبية Literariness، والشعرية Poetics، والبنيوية Structuralism، والعلاماتية Semiotics، والنصائية Intertextuality

ثم جاءت (التفكيكية Deconstruction)، والواقع أنها لم تأت من فراغ، أو ظهرت كمارد خرج من (فقم) فجأة، بل كانت لها إرغاساتها الأولى منذ أمد بعيد، حتى إنك توشك أن

توقعها في قمة المحصلة النهائية لرحلة الفكر البشري ما يقارب قرناً كاملاً من الزمان. بدءاً من أبحاث (دي سوسير. ١٨٥٧ - ١٩١٣) الذي كان قد تواصل مع النقد اليوناني القديم مثلما تواصل مع النقد العربي. وكان اليونانيون هم أول من تحدث عن العلامة بجانبيها (الدال والدلول)^(١). وإذا كان النقد الأدبي في نظريات الإبداع الأولى يعنى بالتحليل والتقييم والتقديم، فإنه قد أصبح بعد مداخلات النقد الجديدة معنياً بمحاولة فك الارتباط القائم بين الدوال والدلولات^(٢). وتجلى ذلك كأصل جوهري في نظرية التفكيكية.

وبات على أي توجه جديد أن يحسم أزلية الصراع بين النص والنس والقارئ. وهنا آل إلى البنيوية أن تدمر قلاع الأسلوبية التي تهافت الإنشاء الإبداعي في علاقته بالنشئ وحسم. وآل إلى التفكيكية أن تهاجم النصبة المغلقة في البنيوية وعزلتها عن القارئ من خلال ارتباط الدوال بالدلولات.

القارئ إذن هو غاية التفكيكية، فإذا كان الفهم مباشراً بغير حاجة إلى تفسير أو تأويل، فإن التفسير مأمول حال صعوبة الفهم. وإذا اصطدم هذا التفسير بمنطق اللغة الفنية (الخرقة) وسباق الوقت، جاءت الحاجة إلى التأويل. باعتباره إخراج النص عن معناه الحقيقي لمعناه المجازي لشبهة أو قرينة. ليعتمد التفسير على إمالة الغموض عن اللفظ بما تلتقي عليه الذاكرة العظمى، ويعتمد التأويل على العائدة والمكابرة والظن الفردي^(٣). من ثم كان هو شأله (دريدا) التي يبحث عنها في قراءة النصوص بعدما فشلت كل النظريات السابقة في حل مشكلة الإحالة Reference. أي إحالة الدال إلى تصور خارجي يمكن أن نتلق عليه حالة ما إذا كان ذلك الدال منفرداً. بيد أن وضعه في إحدى علاقات النص سوف يفشي إلى مدلول لا يعتمد إلا ما يتوكل إليه في معية القارئ - كما يقول (سوسير)^(٤) - أو ما ينشأ من جراء الدلالة المصاحبة Connotation - كما يقول (بوجاتريف)^(٥) - فيحدث الاختلاف بين الدوال الحاضرة والدلولات الغائبة لكل متلق على حدة. ومن هنا فإن المعنى الأدبي (الدالة) يخضع لنوع من الاختلاف لا الاتفاق. والتفكيك لا التجميع. ويبقى الإرجاء أصلاً جوهرياً ما دمت في سبيلنا للبحث عن معني غائب مرجأ في الوقت الذي يتجلى في معية كل واحد منا على تصور مختلف لا يتوكل معه الأمر إلى حسم أو نهاية أو ختام^(٦).

من ثم كانت القراءة التفكيكية قراءة مزدوجة تصف الطرق التي توضع بها النصوص ثم تحاول تفكيكها ووضعها موضع التحليل والتساؤل. لإنتاج مركبات نصوية أخرى تتكسب على تواصل الأثر وتصبح هي الأخرى موضع تساؤل آخر وهكذا. وليس ثمة قراءة خاطئة أبداً، فقط. لعدم وصف أخرى بالصواب، ما دامت هذه القراءة سابعة في بحر الأثر^(٧).

وإذا كان (لاكان) قد وضع مبدأ أن البنية الشاملة للغة هي بنية لاشعورية^(٨)، فإنما هو من قبيل هدم الركيزة التي تسعى فيها سلطة العقل دائماً وأبداً إلى تحقيق فردية الأنا حتى تحسوم حولها بنية ما يدور في الوجود. ولما كانت هذه الأنا تتمتع بقدر من اللاشعور لا يقل أهمية بأية حال من الأحوال عن ذلك الشعور السلطوي الكامن في وعيها. فإنه الأمر الذي يبطل سلطوية هذا المركز عند (دريدا) في الوقت الذي يطمح فيه إلى توليف بين الشعور واللاشعور آلية استقبال تفكك التجارب الوجدانية الخاصة وتعمل النطقية الوضعية للتجارب الحسية بما يفرد آلية التفاعل القرائي بشكل ما، يختلف بالضرورة باختلاف تجارب البشر. واستقرار الدال على مدلول خاص

وفق مخزونهم الحسي في اللاشعور. عودا على بدء للاتفاق مع مقولة (موسين) بقايلية المدلول حسبما يقع في معية التلقي.

لقد أصبحت الكتابة في التفكيرية هي بادرة القول بعدما كانت تابعا للفكرة أو النطق. وصارت هي صيغة الإنتاج والابتكار بعدما كانت مجرد وعاء لنتج سالف، وهنا تأتي مشروعية الأثر ومصاديقه. فتصبح الكتابة إحدى تجلياته وليست هي الأثر ذاته. والنص غير معنى إلا بالأثر. ذلك الذي يتجلى قبل الكتابة وأثناءها وما بعدها، فيجمع بين أطراف الإبداع الثلاثة: البعد، والنص، والقارئ ويصبح هو المرجعية الأولى والشاهد العمياري لسلالات القراءة التي لا تنتهي. والأثر الخالص - كما يقول دريدا - لا وجود له^(١٢).

إن الأثر هو ورد النص ومعينه الذي لا ينضب. شرعت التفكيرية أن تنهل منه ما شئت. فنملق به، وتتواصل معه. ونعيد رؤيتنا الكونية حسبما نبلغ من شأوه. من خلال نواتنا وهويتنا، وما استقر عليه المدلول النصي في معيتنا. ووفق تجاربنا المصاحبة. ومن ثم فإن القارئ التفكيرية العربي لنص غربي سوف يختلف - وفق النظرية - عن نظيره الغربي. وكذلك القارئ الغربي لنص شرقي سوف يختلف قراءته أيضا عن القارئ الشرقي. وتميز بذلك التفكيرية من أشد النظريات مصداقية في تحقيق هوية القارئ. وذلك من خلال فعاليتها في النص الشعري، لا في السياقات الأخرى. لأن النظرية تقريبا تعتمد منهجا متفردا يحوم حول سياقات لغة (منحرفة) شل فيها المعنى دون الدلالة، وإنتاج المعنى هو شأن اللغة العادية، ولو شلت هذه اللغة أو شاع فيها الاختلاف لشلت الأرض، لأنها هي اللغة الحاملة للشرائع والقوانين والعارف. والإحالة فيها تصبح إحالة عرفية اصطلاحية. أما اللغة الغنية المنحرفة فشانها إنتاج الدلالة أو المعنى الأبسي، لذا اعتمدت التفكيرية فيها إعمال اللاشعور. وفعالية نفوس التلقين، وتجاربهم المصاحبة، التي تدخل فيها بالضرورة تلك الكوّنات الاجتماعية والثقافية والسياسية، بل العقائدية، ومعها يدخل تاريخ طويل وأحداث لا حصر لها. أيا ما وقست: في الشعور أو اللاشعور، تصبح شواهد متميزة تتبع الأثر وتقوده وتوجهه في مركبات جديدة. مؤكدة بذلك التواصل مع السياق الفكري العالمي، في الوقت الذي تصبح فيه لها القدرة على الانحراف بقطيع الأثر تحقيقا لهويته هي. فتطرح تجليات متجددة تولد سلطة هوية ثقافية جديدة. دون مركزية. سوى ما ترسب بدواخلنا منها في اللاشعور. وهكذا تصبح الشعوب التي تتمتع بالقراءة الجيدة - على غرار التفكيرية في الشعر - لسياق النص العالمي في صياغته الشاملة لكافة مناحي الثقافة - إن جاز لنا تسميته نصا^(١٣) - هي الشعوب الأكثر قدرة على تفعيل الواقع ومحاولة تحويله في مسار هويتها هي نظريا وتطبيقيا. وتلك هي الركيزة الفلسفية والخلاصة المنطقية التي ينبغي أن نستخلصها من ذلك النهج وهذه النظرية. وفق ما يناسبنا لا ما يصر عليه بعض الباحثين من سبيل معكوس^(١٤). عليها تحل لنا اللغز المحير بين هيمنة العولة وبغية تحقيق الذات وملاحق الهوية لكل أمة من الأمم.

من أين تأتي الفوضى إذن؟^(١٥). وما نوع تلك الفوضى التي تخلفها القراءة التفكيرية للنصوص الشعرية (المنحرفة) في الأصل؟! وإذا سمينا احترام ذات الفرد فوضى، فإذنا نسمي نشردهما وتثبطها في قضاء العولة؟ ألمهت المحملة الجمالية في الشعر تتناسب طرديا مع درجة هذا (الانحراف)؟! إنه كان أولى بالرافضين لنظرية التفكير أن يحاولوا نقض الركائز الفلسفية التي انكثت عليها، بدلا من المغالطة التي تبنت موقفا أيديولوجيا مسبقا يتكس على

الرفض المطلق للأعراض لا الجواهر. وحتى يهتدوا إلى ذلك، فإننا ما زلنا على إقرارنا بنسبية الاعتبارية في وضعية اللغة، واتكاء الدول على ما يتوّل إليه التصور في نفس المتلقي. وفعاليته من جراء الدلالة المصاحبة. وأن التفسير هو مفتاح المعنى. بينما التأويل هو مفتاح الدلالة، باعتقاد مصداقية الذات الفردية. فقط لأنه لم تتحل بعد عقدة الإحالة. ثم إن الأمر مضى بالضرورة إلى اختلاف وإرجاء: اختلاف يؤصل لتفرد الذات. وإرجاء يؤصل لتفرد التأويل، ما دامت هي الدلالة المفتوحة التي تحلق في فضاء النص. كغراشة بين الزهور. إذا ما أدركناها قتلنا في أنفسنا بهجة السعادة ونشوة الحلم الجميل.

إن كانت هذه هي الفوضى، فعاداً نسمي الدمار الحسي والوجداني من أجل عالم واحد يسوده الصقوة أو الأقوياء. ويموت فيه الشغفاء، من القتل. والجوع. والطعام. والمرض. والخوف؟

إن التفكير هو صوت الأنا البهاج للصرخ. وصيحة الندى في ضمير الكون. إنها ذاتية المحكومين التي تفرض سطوتها، لا ذاتية البرجوازيين الحكام التي فرضتها (الرومانسية). وكأنه وجه العملة الآخر الذي لا بد وأن يولد من تجربة التاريخ. من أين تأتي الفوضى في عالم هو بمولته في قمة الفوضى؟! وكان الشاهد الدافع من أفلها حين يقول: "إن الإطار الرجعي للجماعة التي ينتمي إليها القارئ هو الذي يحدد له ما يمكن أن يقوله أو لا يقوله في [تفسير] النص. ثم إنه لا يستطيع إقناعهم بما لا يستطيعون الاقتناع به داخل نفس الإطار الرجعي"¹⁴. أليس ذلك هو مبدأ تحقيق الهوية؟! أليس ذلك هو المعادل الموضوعي لفوضى العوالة التي تحكم العالم الآن بحق أو بغير حق. لم لم يكن ذلك هو الملح الإيجابي لنظرية التفكير؟!

إن الإطار الرجعي هذا هو الذي يؤكد فعالية التراث. ألسنا في حاجة إلى نظرية تقتصر لذلك الجانب المضي من حياتنا، بعدما أعلنت الحداثية Modernism مبدأ القطعية مع التراث"¹⁵؟! وتقصّد بالطبع التراث الغربي، إن ذلك البعد في الأصل لا يتسق مع طبيعة تصويم الحال في فضاء النص. لأن ذلك الفضاء هو الذي يتقاطع فيه الدال العلامي السادي مع الدوال الفارغة"¹⁶. وإلا فسوف نقع في مركزية جديدة تتحايل على شفرة النص وتعتبر اللغة كلها دوال فارغة أو تامة الاعتبارية، وهي في الواقع ليست كذلك. والبدأ ذاته هو ما يبطل مركزية العوالة الأدبية، بل يبطل توجه النظرية إلى أساليب وسياقات مختلفة عن السياقات الشعري واعتماده في المقام الأول على لغة (منحرفة) ودرجة أعلى من الشعرية Poetics.

التنوذج الأول

أشجار الخوف وقصائد أخرى، فؤاد سليمان مغنم، الإصدار الثالث :-

إن أنا (الأخى) وأنا (الأنا) حين نُظَلَّلنا (أشجار الخوف) فإننا نصبح إزاء (حالات خاصة جدا). وتدور في طاحونة الواقع بين (الفراغات والألوان). وتصيح رؤيتنا للوطن بين ما هو واقع وما نأمل أن يكون عليه. ولأن هذه الرؤية غائمة بأشجار الخوف، فإن الحديث عنها يصبح (ثرثرة). فيركب النص زورق السخرية، ويوغل في ذاتية الأنا التاريخية في محاولة خلق عوالم الضد بين صعود الوطن وإثنياره (عندما أوغل الطفل) وكأنه يغال النص الشعري ليتجلى (مشمولا بأوهامه). ثم تأتي القصائد الأخرى بين (السافر). و(حوارية). و(هجائية) مقررة هذه الحالة ذات البعد الذاتي ومتضامنة مع حالة أشجار الخوف الأولى. لتبدو نتيجة طبيعية لها. ثم تبقى (النيوة) على

حالتها في محاولة الكشف عن مواقع الخلاص واستشراق رؤية جديدة، ولكنها أبشأ تقع تحت مظلة (أشجار الخوف) في حالة أخرى.

ولنا أن تتأمل حال قرأتنا هذه المجموعة نصا متوصلا من العنوان إلى القصيدة الأخيرة، على اعتبارها تجربة متصلة، مدامت هي تلك المساحة من الدلالة التي أفضى إليها النص بما يتسق مع آلية التلقي بالسباحة في بحر الأثر، أو تمثل الحالة الإبداعية التي سيطرت على الشاعر بعد أن أفككت من سلطة الركيزة واتسقت مع سياق العصر في طرح العلاقات بالتباعد عن غلق الدال على مدلول موجه، والانتكاس على لغة منحرفة تسمح لنا بذلك القدر من التداخل الإبداعي مع النص، وتصبح هي الفاعل المنوط به حمل الأثر إلى التلقي، وحسب الشاعر ذلك، وعلى النص وحده يتكالب الأكلة بما يتسق مع تجاربهم المصاحبة سباحة في ذلك الفضاء الشعري المأمول. إننا نشعر في آلية قرائية إبداعية تزاوج بين علمية النقد وذاتية الأدب، دون الوقوع في برائن الانطباعية بمعناها الفرنسي الأول، فقط لأن كل نتيجة مشروطة بقراءة من داخل النص، أو محلقة في لغاته^(١٠).

(أشجار الخوف) هي المدخل الشعري للولوج في العالم النصي لهذه المجموعة، والأشجار في تصورنا الذهني عالم يعوج باللاتهاتيات بين الجذور والفروع، ولأنها أشجار فهي جمع نكرة تتسع لأن تستوعب كل ما يتراءى للبصر من رؤية عينية، وما يمكن أن يعوج في خوالج الصورة الذهنية، وحينها يضاف إليها الخوف للتعريف فإن الصورة تنتقل من المادي إلى العنوي، وكما أن الأشجار تعمر من البذرة إلى البذرة، فإن الخوف ينمو بالقدر نفسه، ثم يعرض في أفق الرؤية فتستحيل كل الرؤى شيا، وكأنها رؤى خفاشية تتخبط من فرع إلى فرع، ومن حالة إلى حالة، ومن واقع إلى واقع، ترى! هل هو الواقع الاجتماعي، أم السياسي، أم الثقافي، أم الواقع النفسي لدى النص وحده؟ هل هي عذابات الرومانسية؟ أم حدة الواقعية في تجلياتها المؤلمة للواقع المعيش؟

لا يبخس الناس الكلام

يعرفون أن نصف حلمه مفتوح

ونصف صوت

وأن ما استشفاه في حقيقة الماء

لا يلي بحاجة الشوق

وأن أهبة بعينها تحط في خليجه

وأنه يفرس دون غيره

ويضي بطول تسلي في دقاته

وأن لهلا كاملا يمتابه

وأنه يطول ثم ينحني مداعبا برهة الفؤاد

كومة الفراغ واحتراق كوكبين^(١١).

إن النص الشعري يسترجعنا رويدا .. رويدا للدخول في تلك الحالة من الدلالة المصاحبة التي تفرجها الدوال العائمة بدءا من (الاستشفاء)، فإذا بنا إزاء تصدير الحكمة "لا يبخس الناس الكلام"، كل بما لديه فرح، إنها توشك أن تكون قضية الكلمة في دائرة الإبداع، إلى أي مدى

توقص عرائشها في ابتهاج مصداقيتها، وإلى أي مدى تنكسر دون أن تلي بحاجة الشوق، ذلك الذي يدعي بطولته تسول في دقائقه. إنه (الأخرى) الواجحة الذي يباري الأنا، لكنه آخر وأهم بالدخول في حلبة الصراع دون أن تستوي معيته على موائد الذين يأملون فيه صفوة العطاء، ليهتكسر، على الرغم من وفاته بحاجة السرير، وفاء الكسير، الذي يأتي بكومة الأطفال دون هزّة. أما (الأنا) فتستحضر في الغياب الشد حتى تنازع مليلها وتنتصر. وتبقى حكمة القول مجرد اشتباه.

وهذه الحالة هي (حالة خاصة جدا) حسبما يقرر النص. لأنه لم يعتمد سوى الدوال الفارغة متكتنا على سياق الحكمة وسخرية المفارقة حتى صارت الصور التخيلية حالة واقعة تحقيق فيها التجربة ويخلق الغضاء النصي بعدم القدرة على التجاوز لتلك الحالة الخاصة جدا بين الثنن (أنا النص) و(أنا الآخر)، وحيثما تنسحب الأولى إلى الثانية تكتشف أنه آخر خاص جدا أيها، على الرغم من انهزامه وضعفه وتعلقه في أعراف هشة. فقط لأنه وأهم في انهجاجة الهالوني. وليس أنا الآخر المطلق دائما هكذا. بينما هو حالة تقلصت. على الرغم مما حباها من دال علامي صارخ في النص هو (مصر) تلك التي لتصدق الإدانة بالتجارة الخاسرة باسم مك غال، وتصبح متاجرة زائفة. ولم لا ١٩ مادام لا يخض الناس الكلام. ومادما نقر بأن ذلك الآخر ضد الأنا وليس أحد وجوهها.

بيد أن النص ممتد إلى فتح أفق جديد لحالة خاصة أخرى تسبح فيها اللغة هجمة بكرا، وتسرق التراكمات بفراقتها صورا وأخيلة تؤصل لاستلاب التجربة من الواقع إلى جمالية القطيع، حتى إنك يمكن أن تلعب غاية أسلوبية تحتفل بذلك الحشد من الصور الجزئية التي قد تصادفك للمرة الأولى، فتشفي على النص طابعا تكراريا يستند إلى الصورة، وكان قبلا يتكن على التوتر الحادث من تكرار الإيقاع الوسيفي. بيد أن تكرار إيقاع التخيل والتصوير أصبح أكثر قدرة على استحواذ معية التلقي. وقد أصبحت الصورة هي التوط بها قيادة القطيع الشعوري والوجداني، والتجربة تجاني الذهني، ونأى أن تتعامل مع الدوال العلامية. وتحاول أن تخلق الواقع الشعري مما هو كائن نسا أكثر منه اعتمادا على خلق ذلك الغضاء المفتوح. ومن ثم فإن النص يلفد - إلى حد ما - قناعته الواقعية. وتتحرف الدلالة إلى ذلك الحسي الرومانسي المغربي في الواقع النصي لتوقد في التلقي حرارة اشتعال النص بواقعه الخاص دونما الواقع الفعلي وما يعوج به من أحداث هي في واقع الأمر التي خلقت الأثر.

ويبقى النص متصلا من حالة (الاشتباه) إلى (التنمرد)، وعالة على ذلك النسق الجميل للحالة الشاعرة المتعلقة في خيوط الآخر، هذا الذي أوشك أن يكون سرايا من جرّاء اصطفاة من داخل النفس وإلقائه في مهب الريح ليمارس نشوته على نحو غلامي خاص خارج مأواه:

«ما عليه إذا خاص حريين من ضحك

أو ثلاثا

والفرق صحراء بالمصافير

شال غيوما... وحّد

وقد ثياب البنفسج

واقّع أغنية

ثم مدّ الهواء على شفتيه

ما عليه إذا أوجعته الزهور
وأوجز أوطانه في حمأة
ودرجها
وارتأى وطناً في خليج الشفق
ما عليه
أي عين سيقاً
حين يثر الأريج بأوراقه
أي شمع سينتفض في حدقات المدينة
حين يمارس وقتاً سخياً
... ..

وتنتقل رحلة التصوير والتخيل إلى عوالم الطبيعة المفتوحة: الهواء، العصفير، الغيوم. وكأنه التمرد للخروج من قصص الذات هائماً على وجهه إلى احتمالات وهمه الوامع للظوض في مدائن البشر. إنه لما يزل ذلك الذي وقع في حباله الاشتباه في ذاته، وحينما أراد أن يصوغها أخرجها وهما جديداً. وتستمر رحلة الدوار في كيان الذات الفارغة إلى أن تستقر مع المنطق بالقطعة. ولكنه ليس ذلك المنطق المتألق بالدرامية في الصراع بين النفس وقدراتها في عالم مريض كما تأجج في (حوارية) صلاح عبد الصبور (الوت بينهما)^(١١). إنه منطق ميرر وصلي اتسحب من جرأ حالة البدء الخاصة إزاء الضد، تلك التي تسلكت خلسة من اللاشعور خلف الأثر. ليصبح طبيعياً جداً بعد (الاشتباه)، و(التمرد)، و(القطعة) أن يصل ذلك الآخر لتلك الحالة من (الهديان) فيتنهزم لا لمصادقية انهمازه هو، بممولات ما كان يمكن أن يحمل بدواعي انكسار أو هزيمة، ولكن بما جره إليه الوصف حسبما وقع في ذات النص. حتى يحال الخطاب الشعري إلى الأمر فيستخدم الصراع وتقوم قيامة الثورة النصية:

"ولسوف على وتر تصليبه الأهازيج يرجع
تنقر أحلامه قشرة الضوء
ماذا إذا شق عظم
وأسأل على رمل أصيكم شحكتين
اتركوه مُحاطاً بحلقائ
وأنهخوا له العير
خلف التجمعيدي يخيو سواع الطفولة
كيف إذا فصلت عن فضاء المسمى
ذئاب القهيلة

...

اتركوه إذن - أيها السارقون حبال اللغني -
اتركوه إذن
هل أناكم حديث الغرغ بالقيم
حتى انتشى بتراب المهادين

والناتج كالريح في ذكريات الشوارع ماندا إذا دس لورافة في الحوائط

...

التركوه

القضاء أسع جملته

وأساوره الهذيان^(١١)

هكذا تأتي المجموع على واحد، والإشارة والفاضة قوية، ويتألق الدال العلامي السادي: "ولسوف على وتر تصطلبه الأهازيج يرجع" متعلقا مع الآية الكريمة: "ولسوف يعطيك ربك فترضى"^(١٢)، لتكني الدلالة على التصور الضد، ويتألق الاختلاف، ويوغل النص في مشروعيته، "وأسأل على رمل أميتكم - وأنهيخوا له العير - خلف التجاعيد يخبو صواع الطفولة - كيف إذا فصلت عن فضاء السعي - ذئاب القبيلة - تركوه إذن - أيها السارقون حبال المغني"^(١٣).

إن (الأنا) بدأت تستعيد زمام المبادرة، والنص بدأ في جلوكه منكنا على هويته كما تقع في الذاكرة الجمعية، لتصير الأنا الفردية أنا الجميع في اللحظة ذاتها التي استحضرنا نوالاً علامية تتعاضد بين الإشارة Signal، والرمز Symbol، والأيقونة Icon، وتمثل فاعلية النص مع النص القرآني على وجه الخصوص، ليأتي العطاء في الآية الكريمة معتمدا قوة الوعد بدخول اللام على سوف مؤكدة الدد الإلهي على المحور الأصولي، لتصبح هي الوسيلة الأسلوبية ذاتها لتحقيق العطاء على المحور الشعري المتغاير، متشحة بتهكمية النع على سبيل التضاد، ليفتح النص بذلك نافذة جديدة على الصراع الداخلي منكنا على بنية النص ذاتها. وهذا بالتأكيد يختلف عن نظيره في البنية الوثوقية العاربية بين (الأنا) والآخر، ثم تعدد نوافذ الفتح التناسي بعد ذلك في إشارات: "وأنهيخوا له العير" في مقابل عير إخوة يوسف، والأيقونة في: "خلف التجاعيد يخبو صواع الطفولة" في مقابل صواع الملك، و"ذئاب القبيلة" في مقابل الذئب، و"أيها السارقون حبال المغني" في مقابل خديعة السرقة على سبيل تأنيب الضمير، باستحداث حدث مقصود مصطنع للذكر حدث آخر كما فعل (يوسف) مع إخوته، والسياء على الجملة سياق ترميزي انصرفت حالته الشاعرة إلى استحضار النص المستدفي حاملا حادثة إخوة يوسف الذين لم يسرقوا فعلا وإن فعلوا جرماً أشد، بينما كانت هي الحيلة الخيرة لاستيقاظ أع كرم يوسف، غير أن المحور المتغاير للنص قد حولها لحالة جديدة لولا ما حباها من الكاء في الغياب على مقولة إخوة يوسف "تالله لقد آثرك الله علينا"، وهو الدال العلامي التقاطع مع القضاء النصي بعد ما تحول الخطاب من لغة الفرد إلى لغة الجمع.

لقد استطاعت الدوال العلامية أن توغلنا في أعماق النص - كما هي في الغالب - في الوقت الذي تبقى فيه الدوال الفارغة على ذلك القمر من توازي الدلالة، ولولا أن وقعت نقط التماس بين هذه الدوال العلامية وتلك الدوال الفارغة، ما حدث ذلك التقجير الدلالي الذي استحضر البعد الثالث المنوط به تجلية التقاطع التحويلي المشترك بين الوحدات المتفعلة إلى نصوص مختلفة. كما تقول (كريستيفا)^(١٤)، ليصبح النص القرآني بلغايته التناسية أحد الروايف الرئيسة لإحداث ذلك التقاطع مع القضاء النصي على عوالم أكثر رحابة من السدد الدلالي والإيحائي، ولاشك أن ذلك النص هو الأصل الأول في تشكيل الهوية العربية.

إن القراءة التفكيكية أصبحت بكل ما تملك من أدوات لفتح مغاليق النص - أيها ما وصلت
درجة تجريد هذا النص - هي وحدها القدرة على تنشيط ذاكرة الهوية :

"سوف يروغ في صدا الخرائب مشرعا كهزيمة

صاغته أسنة الجنادب

واكتلفت برؤاء قبرة

فلا يجد الهواء مرثيا في غير مستطو

سياهو في الكهولة حقبة

سيقوله السفهاء

هل أودت بمقلته صقور

...

أم ظل منتعلا صبايته ... ومكتبنا

تري .. أم يجتبي امرأة - أخيرا -

سوف توقظه بملتها .. وتلهج بالثغوب

...

نساء كالضحى يظلمن في حضي القتي

لغة / فراديس^(١٠٠)

لم يكد النص يسترخي بعد تفجير تلك الثورة الدلالية بالتعاليق مع النص القرآني، حتى عاد
إلى سيرته الأولى. ليقلقت من آبهة التعمد الذهني لإحداث التفاصيل، تأكيداً لمصادقية فعالية
اللاشعور، وإفساح المجال لحرية الأثر. أملاً في استحواذ معية القارئ اللاشعورية وشرائكتها في
التجربة. فإذا بتراكيب: سيقوله السفهاء. نساء كالضحى. وتتكمسر المسلات القديمة، ... إلخ،
دوال علامة أخرى تسعى في ملكوت النص مازجة ذلك الحس الرومانسي بغيبس من التواصل مع
هوية ذلك النص وتواصلها الأزلي مع الأصول الفرعونية، والعربية، والإسلامية، بل مع النماذج
العليا من نصوص ثقافتها، شأن ما كان من: "نساء كالضحى يظلمن في حضي القتي"، وكأنهن
نساء (محمد عفيفي مطر) في قصيدة (قراءة): "ونساء الشهير يظلمن، خلاخيل من العشب،
استدارات من الفضة والطغي"^(١٠١). ونساء (فؤاد مغنم) هن (لغة / فراديس). ونساء (مطر) هن
تجليات القراءة، فالنساء قائم إذن، والفتح متصل على توجه دلالي إيجابي، يلتقي بمشاعرنا
وحسنا إلى فتح جديد في النص يتجاوب مع الفتح الأول حال توجه الخطاب إلى الأمر الجمعي في
اشتعال التجربة بين أنا والأخر.

لقد أشارت دلائل النص حال اعتماد الدوال الفارغة إلى احتدام صراع ظاهري بين أنا
والآخر. حتى إذا فتح ذلك النص نوافذه على أبعاد الهوية للإنسان العربي، وتتحول الخطاب إلى
مشاركة الجموع في التجربة. ثم بتفجير الدوال العلامية، أدركنا أن ذلك الآخر بعد ما عرفناه سلباً
مطلقاً، إذا بالنص يشدنا إليه حتى نتمثله بشراً يموج بين مدركات الأمور. فيتقارن ذلك النص
بين السلب والإيجاب، حتى يوشك أن يدخلنا في معية (التوحد) بين أنا النص والآخر الخاطب،
إن القتي الذي (تطلع في حفضه نساء كالضحى لغة فراديس) هو القتي ذاته الذي (سوف يروغ في
صدا الخرائب مشرعا كهزيمة)، ولا يجد الهواء مرتباً في غير سقطة. (وسيقوله السفهاء).

وهكذا تتوالى الشاكسة الشعرية بين الأضداد لتحديث قدرها غير ميسور من الداخلة بين حالات خاصة جدا، وكأننا أمام سيرة ذاتية يتعالم فيها الصراع بين طرفين أحدهما إيجابي والآخر سلبي، أو قل هما وجهها العملة الواحدة لتلك الحالة من الاتزان حيناً، ومن الشلطة أحياناً أخرى، في مدد سحري مسهب، تتمازج فيه جماليات التشكيل مع فلسفة الرؤية الفنية للأشياء التي لا تقوم إلا بشدها، أو بالقرار أحد طرفيها والاستهجان أو السخرية من الآخر، لتتجاوب الدلالة على وجود متعددة: فصل الآخر ويترده ونفيه خارج الذات الفاعلة على اعتبار الأحوال غير مضطربة بين السلب والإيجاب وما وقع عليها معهود وما وقع إيجاباً من قبيل التهمك والمضرة. أو كون اجتماع المدينين الدالين هما ذات واحدة لها أحوالها المتباينة بين الإيجابية والسلبية. أو افتراض خلل في مصداقية الأثر بين هذه وتلك.

على أنه على الجملة وفي جميع الأحوال فإننا نجوب نصاً وارف الظلال. ونملك سهلاً لا بداية لها ولا نهاية. وكلما أنحننا مشاعرنا حُمَلْنَا حملاً لتقيلاً. لتتألفنا العلاقات، وتقرضنا من أنفسنا الدلالات، ونكتسي لغة جديدة، ونقصد على موائد يجتمع على أرجائها القانع والمعتز. إن النص مشغور بعلائق التلقي على حبال الشد والجذب لتطبيع الشاعر، وكأنها مازلة لا قراءة.

وما هي إلا لحظة أو تكاد حتى تخرج من تلك الحالة الخاصة جدا، لتنزلق في فضاء النص بين (الفراغات والألوان) إلى حالات خاصة أخرى، لن تجد فيها إلا ما تعاهدنا عليه، من الانتكاه على ذاتية فريدة يشكك النص فيها إلى جمالياته هو لا ما تبحث عنه أنت. إن الذات الفاعلة في النص صارت هي محور الكون، ولأنها ذات قاتعة بها هي وحدها فقد أصبح لها الحق في أن تعلي علينا قضاعتها، إنها ذات مبالغته. تحتفي في براعة التراكيب. وتتوصل لقن قرائي يتلاعب بأدواته حسبما يشاء. وينشد لحظة لخلّاص هذه الذات التي يشكك نصها أينما كنت لتتلك بهوائها هي. وتصبح (أشجار الخوف) هي تلك الساحة الممتدة من بداية نسم المجموعة إلى نهايتها. عبر أعراض لتشكيلات فنية إبداعية تحتفي في سائر الصورة الفنية للتجددة. وتتقنسى بموقور الاشتقاقات اللغوية الفكر. وتتكن على تراكيب متنوعة تجمع بين براعة الأصل الأسلوبية التراثية وحداثة التشكيل. ثم تكشف عن دلالاتها فجأة فتخطف كل من اقترب منها إلى عرينها. فتدغدغ فرائسها في رحلة البحث عن اليقين بين الواقع وأسطرة النص. وتحتل برؤى رومانسية لا حدود لها. لم يشغ لمدايقها سوى ذلك القدر من براعة التراكيب. ثم يعود الإنسان أدراجها مضرجاً بدما الحقيقة، وعارياً في شتاء الواقع بين (الفراغات والألوان):

دموعُ هي الصفحاتُ

أم الأبهشُ الحلوُ يعشي

إلى شرقِ في الوُادِ

يزمزمُ أركانها بالتجوم

ويعرقُ

يمتدُ حبلى الفراغُ على شرقتي

ثم يخرجُ مشتتاً بالتصيدة

لا يعرفُ الأبهشُ المستحيلُ

ألهو يملئي

أم يمتطي بذاكرتي
 كيف أتلو: رمادية هذه الورقات
 وكيف أمدُّ الشوارع في الصدر
 أضربُ بعضَ الجصورِ على وحشتي
 وأسدُّ خرومَ التوافدِ
 حين يلفلقها إصبعُ الليلِ
 أو أنحنِي
 أعلكُ بعضَ النجومِ
 وأبتلعُ الليلَ سطرًا فسطرًا
 سأتلو إذن - رغم حزني -
 رماديةً هذه الورقاتِ
 وأتركُ سباتي تتعلمُ
 في جوفِ هذي اللقافةِ
 للأبيضِ الحلو أغنيتي

...

دعوى هي الصفحات، القصائد، الواقع. أم الأبيض الحلو يمشي إلى غرفة في الفؤاد يزمزم أركانها بالنجوم. ويعرق؟! وما دام الأبيض الحلو يمشي فلا إقامة إلا للأسود المر. ولكن، الأبيض لا يعرف المستحيل. فهو إشراقة الأيام الأولى، ومسحة النقاء على زجاج الكون. ورحلة الصفاء في معية الوجدان. وأحب الثياب إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) هي البيش^١، وأمرنا أن نكفن فيها موتانا. وأحوال الدنيا وحصادها يوم تبيض وجوه وتسود وجوه. الأبيض إذن شارب في أعماقنا حتى النخاع، وناسع في تراثنا حذو المأذن والسمو. إنه هويتنا التي تملق بذاكرتها كلما تسلك خلسة ذلك الأسود الغد، وكأنه ضد كينونتنا. أو قل هو هذه السحب الداكنة التي تجثم على صدور أوديتنا ورواييتنا بعدما تكتل فيها الدخان المتصاعد والأبخرة السامة من مصانع الفساد، في صراع متصل غير منقطع بين الذات الضميمة بإشراقات البياض والآخر الكالح المवाद، والذات هاهنا صارت ذاتا قومية بمصوغات الدوال الحاملة. فالأبيض هو أصل السلالة "أيلهو بصليبي أم يمتطي بذاكرتي"، والذاكرة هي الشريحة الحافظة لجينات السلالة وفعاليتها، ويرقد النس على ربح السؤال: "كيف أتلو رمادية هذه الورقات" تلك التي يمتزج فيها الأبيض والأسود امتزاج الحياة، النس إذن هو الحياة، صفحة من كتاب الواقع. أو بالأحرى كتاب من صفحة الواقع. إن النس بدأ يجلو على احتضان حباله الدلالة بين شدين متطاحنين إلى أن يفني أحدهما الآخر. "للأبيض الحلو أغنيتي.. والبلاد التي أنتفصها.. ولقبي بقايا نهار يشاكسه.. كيف أنحل كالغيم في بقعة.. أستعين على الليل بالليل.. أضربه فوق متن الحروف.. وأجشو على صفحة تتراقص بالقلب.. أسئل ذاكرتي وأموت".

إن الأبيض / الأنا / الكيان / الحضارة / الهوية لما يزل لتقلي منه بقايا نهار. وعلى الرغم من كونها بقايا فهي مع ذلك لم تكن على وبعاتها، بل هي بقايا مشاكسة تحاول أن تتحلل اسودانا، فكيف أحاول أنا أن أنحل خيرا ونماء في بقعة محددة هي كل عالي المستقيت، ياله من انشقاق

دلالي محكم بين قلة بقايا النهار المشاكس التي أناهضها وتلك البقعة المحددة المنوط بها سقايتها .
ومدام لليل قوته فلا سبيل إلا الاستعانة به عليه . إقرارا لواقع مؤلم لم يستطع نهاره محو ظلمات
ليله . ليتقاطع في الفضاء النصي ذلك الحضور للآخر في عولته وهيمته . أو الآخر / الحزن
والعاناة . أو الآخر / النادية الطاغية في زمن الحاضر لا التاريخ . ودون أدنى قدر من الخطابية . بل
فلسفة الحكمة والنطق . أسئل ذاكرتي / تاريخي / تراثي بعد ما عجز عن مواجهة الواقع التردّي .
ولكن عند اللحظة ذاتها سوف تكون نهايتي / موتي / انتحاري . غير أن ذلك يكون على مائدة
التاريخ شاهدا على عصر تغاث فيه بمن تستغيث منه .

وتلك هي وقائع قراءة (الفراغ الأول) . أعقبه النسر (بفراغ ثان) ثم (لون أول) ليقع فراغان
على (لون واحد) . فيه غرف النساء مساحة مشغولة بالجوع . وفيه "فرغ الحيايون من أوقاتهم ..
وتسربوا في الأرض .. كي تصطف أعمدة الكلام على أصابعنا .. سدى" . لكنه لا ينتهي إلا بأمنية
الجواب بين الفراغ بكل ما يحمل من قسوة . والثون وما عقد على نواصيه من جلاء للرؤى .
والشحن سرب يجي ، على مهل " . ثم يبدأ (الفراغ الثالث) بـ "مسافة بين الرؤى والقلب" .
وتستمر رحلة الرواية بين ما يجوب الذات وما يجوب الواقع . في تقاطع هيمولي يمازج بين
المحسوس في الداخل واللموس في الخارج . حتى يوشك الفراغ أن ينجلي عن رحلة داخلية تأملية
تتراقص بين حزة السؤال وتقرير الوقائع المتشعبة بعقال الحكمة الموشى بقناعة الصور الباهرة . ثم
تصرخ الألوان بلسان حال الواقع الخارجي الوازي لإيقاعات الفراغات الداخلية . إلى أن يقع
(اللون الثاني) حاملا الخاض الأقوى وطأة في التجربة :

لوشك الجسم أن يتصهّد عاصمةً

ويغثي

خرمّت ذاكرتي كي تفوح النبوءات

...

غارُ لأسماء يحتلتي

والسكاري حفيون عن قنح

والسما رمادية هكذا

والقوادر كمنسقة يكميّر الليل أصدافها

فتفليس

وأسماء ترعى النجوم

وتصبح في شرقتي

كي تشدّ الصباح من الأذننين

تكوم ذاكرتي تحتها

وتخريش ذاكرة التور...^{٢١٠}

إن اللون هنا هو كينونة (أسماء) / الابنة / الأمل / النبوة / البيضاء الطفولي / الشراب
الصباحي . و"لهلي متهم بالجمال" . يا للوداعة والروعة . لأنني في هذا الظلام الحالّك تشرق في
دمي (أسماء) / ابتسامة والعي المؤلم . فهل لي أن أخرم ذاكرتي كي تفوح النبوءات . إن هذا الشير

لا بد أن يحيل الليل ضحي، وأن هذا البياض السلاطي الطموح في طفولته لقادر على الإتيان بالنور إلى سامع ظلام، ولم لا ؟ وهي مازالت ترعى النجوم في تناس مشروح مع نبع صاف في قول (الغصاة) : أرعى النجوم وما كلفت رعيتهما، وكان الجنور هي الأصول، والفروع مددها الجميل من تراث مضي، فتشد الصياح من أذنيه، وتخربش ذاكرة النور، إنها لعبة طفولية للغد الشرق تعبت في دواخلنا والفراغ، ولكن وبها للأسف ليس الواقع هو ذلك الفراغ، على الرغم من كونه لونا من ألوانه يلفظنا إلى لون الختام ميرئين مما نحمل على أعناقنا.

ويبدو أن الرمادي بين الأبيض والأسود هو حال الرماد بين وهج النور والاحتشار، ليكون إذا احتدم المدى في سلة اللون الخائل - في معية النسم - أن نموت على مهل، ويكفي الشاعر بحشور الذات أن يقر إذا انطفأ الرماد .. تشقت لغتي قليلا وتصدعت كينونتي أن أموت على مهل، وهي فعلا تشقت ولكن عن بسميص شعاع من (الليزر) لعله احترق الساعات الصخورية لواقع مؤلم لأشد ما كانت حاجتنا لتعريفه على ذلك الوقع الجميل الذي افترشه النسم لنا، ولولا أن كانت مركبة الذات لقامت قهامة الرؤى، غير أننا أدركنا إلى أي مدى يمكن أن تضيء الدوال العلامية ظلام النسم.

وفي مدد لا ينتهي تجيء قصائد المجموعة على اتكاء مطلق للذات في تعلقها بالدوال الفارغة بسمت علانتي خاص، ويقتدر أكبر تضمحل الدوال العلامية، فيخلق النسم في عوالم الرومانسية الفضة بقدرات هائلة على استحداث الصورة وتوالد اللغة الحية البكر، والقصائد على اختلاف عناوينها إن هي إلا مجموعة أفعال لها مفتاح واحد، فقط، لأنها تنبع من حالة شعورية معقدة الأثر باعتبار المركزية الشجيرة للأنا اللاشعورية، والاتكاء على سطوة الذات.

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاعت جلوة اللغة، وبراعة الصورة، وتنوع التراكيب المفتوحة البنية والدلالة أن تستحوذ على معيشتنا، فنتقلنا إلى منطقتها هي، وسلطوتها هي، فهي إذن ليست رومانسية تقليدية، بل أصبحت أشد ميلا لما تعارفنا عليه في نظرية (التعبيرية Expressionism)، بالتخليق من واقع (الأنا) واقعا حداثيا جديدا يستثمر معطيات أبواب التعبير في تحقيق ذلك الواقع، ولعل هذا الواقع قد أثمر بشكل أو بآخر تلك الرؤية الكونية التميزية، والتي أمكن من خلال قراءتها (قراءة تفكيكية) تحصل عناصر هوية الذات الفاعلة.

النموذج الثاني

أليها القط المعجوز الذي بجواري، أحمد سامي خاطر، الإصدار الأول^(١٠) -

مجموعة أخرى لشاعر آخر توشك أن تحملك وتضمك في سياق مختلف، وكأنه شروع في تأسيس بياعد بينك وبين النموذج الأول بعد الشرقيين، في الوقت الذي تتواصل فيه آلية الإبداع على نحو ما من جيل إلى جيل، ولكل وجهته التي هو موليتها.

القط، دال علامي ضارب في جنور معية وجدان المصري، الشعبي منه على وجه الخصوص، وحيثما يوجه إليه الخطاب لا يوجه إلى ذلك الحيوان الأليف بقدر ما يوجه إلى تلك القوى الخارقة التي جعلت له سبع أرواح، وفي إقليم شرق الدلتا (الشرقية) تكمن خاصة فاعلة في وجدان المصري القديم، حتى كانت (تل بسطة) - إحدى قرى الشرقية - مأخوذة من (باسنت) وتعني بالهيريوطيغية (معبودة إقليمية). واعتقد المصري القديم وجود علاقة بين عينها وقرص الشمس مركز قوة الإله (رع)، ومن هنا جاء تقديسها فاعتبرها إلهة البرح والخصوبة وحامية حدود مصر من الناحية

الشرقية^(٣٧)، وذلك ما يجعلنا نسأل: من إذن هذا القط الذي بجواري ؟ هل هي مجاورة التاريخ؟! أم هو ذلك التجاوز الزمني لكآف السنين لعقد الفارقة بين الماضي والأني !!

“أشرفي جيداً

قبل أن تغرب القافلة

أرسلني وجه شمسٍ، وفتاحة..

شدي واحدة.. وأرقصي

وجنودة..

واستهضي

حافلة

أبحري

كل هذا البهاو !!

الثلث المصباح في الماء

هزي المواميد/ صفافة التور،

واعصمي..

قبل أن ترحلي..

أقله.

عالي هائل

هكذا، عالي

حافل.. هكذا

كل هذي التقوش التي..

فوق صدر السماوات

أبهاؤك الآن .. أبهاؤها..

أنشدي البسمة

.....^(٣٨)

إن الدال العلامي يأتي حاملاً في طياته تأصيل هوية وفاعلية الموروث الفرعوني . كمفتاح للنص ينضوي تحت عباءة الأثر، وتمسح عنده (بسمة) نسا في معية القارئ ينبع من استحشار مجد حضارة الأمة الوجه إليها الخطاب . وتصبح هي المحبوبة في (أشرفي جيداً.. قبل أن تغرب القافلة) . ثم يجيء خطاب الأمر : أرسلني وجه شمس .. شدي .. استهضي . ثم نوال : المواميد ، التقوش ، متواصلة مع الغرض الطروح حتى يصبح (أتون) منبع الخير في إشراقة الشمس ، فالمحبوبة / مصر بكل ما تحمل من دواعي النهوض التاعضة بها قبلاً تنتقح في النص على قنوات التواصل بين عرسها الأول النامول وحاضرها ، وانطلق الخيط الدلالي الحريري ليوثق عرى الأثر في (بسمة) . ثم يتألق في (نظرة) حاملاً الموروث الديني الإسلامي الشرق في : المهر ، التواشيع ، الفجر ، بينما (المواميد) مازالت تصافر للورا، لتفعيل الهوية وهذا هو حال التجربة “اللائنة بالبيوت التي فرغت من عشارها” ، حتى أصبحت هي الأخرى أثراً من الآثار المصرية القديمة . ليفتح القامري بابها . أما أنا فسوف أترى بالوقت / الزمن التاريخي . بحثاً عن كينونتي في هذا الصراع

المحتوم بين قوتي وضعفي . غير أنني في ترمصي هذا لم أكن لأصيد شيئاً . بينما حولي
(الصائدون) الذين يوشقون البنت / الوطن.

”ستقدم حتماً وحيداً
وكالعادة المستعدة. تلتجُ نالفةً للمهاج
تشُمُ قليلاً من العالم يحترق
... بين عيني (ليونارد)،
وهو يرى الأصدقاء يموتون أسفل
لوحاتهم في خشوع -
للبدو الحقيقة أنك أثلجت صدر الزجاج
وأبهجت (فيثوس)، في نعشها القبلي
حين طبعّت على واجهات المعابد
ما دل يوماً على أن قيس (ليلي) بمفرده،
كان قد مرّ حتماً هنا

....

وهنا تأتي مشروعية حضور (أيها القط العجوز الذي يجوارى) في سياق القراءة لنص
المجموعة. وقد تحتم الإشارة بالعجوز تحديد الدلالة. أو تتحرف بها إلى الصراع بين القديم
والجديد. إلا إذا أخذنا من الدال الشاف تصور الحكمة والمجد الأول حال تماهيه في التاريخ على
بعد الشقة والزمن. وهذا وحده ما قد يستقيم مع هذه الإشارات المتعددة والمتوالية لـ(ليونارد / الفن/
الحضارة / الإبداع / فيثوس / الجمال / ليلي / العشق. قط يورخيس/ القوة / السلطة. أرشميدس/
العلم. نجيب محفوظ / الوطن / الواقع / الحرافيش / القط المجنون).

لقد بلغت هذه الرحلة الإشارية مصداقيتها في صراعها المحتوم بين المادي والعنوي. بين
الروح والمادة. المجد الزائف والمجد الأصيل. الآخر الذي بلغت سلوة إشاراته السلطة الكبرى في
معية التجربة. وأنا الذي احتفز بالمجد المصري العربي بما له من حضارة وجدانية إنسانية.
لينتهي الأمر إلى ما انتهى إليه عالم نجيب محفوظ في حوارى الحرافيش. هكذا. ليتشاب القط
العجوز. وينام نوم المجد والتاريخ. وتوم القوة والسلطان والحكم الذي كان في يوم من الأيام هو
منيع حضارة كل هؤلاء / الآخر.

لقد تجلت الأنا الحضارية أشد ما يكون التجلي والجلوة في سطوة المجد المصري القديم على
إشراقه دلالة ذلك القط العجوز (الفتاح الدلاكي). لتترك وتترك معنا كل الذوات الحاضرة تلك
القوة وتلك الإرادة التي كان عليها أجدادنا. وما كان ينبغي لنا هذا التردّي. إنها صحوة الذات
وترسيخ أبعاد الهوية. من أنا كنت ؟ وماذا ينبغي على أن أكون ؟ إنها رحلة الاستنهاض لتحقيق
شرعية النسب. وكثيراً ما يأنس الإنسان في كيوته لأن يتذكر من هو. فيستلهم إرادة جديدة.
ويتمثل مجداً هو قد سمعه بالفعل قبلاً. فلماذا لا يحاول صناعته الآن ؟!

هذا خطاب النص دون خطابة. بينما هو الهمس مشللاً خلف تلاحق الذمني بالوجداني. ولو
تابعت الرحلة لكشفت العديد من الحالات التي انسقت مع خيط الأثر. ولن يجهدك التفكيك ذلك

الجهد الجميل، لأن النص اعتمد من العلامات : الإشارات دون الرموز قاصمحل الوجداني - إلى حد ما - على حساب الذهني. والرمز (Symbol) هو أرقى العلامات على اعتباره ذلك الحسي الذي يحيل إلى معنوي لا يقع تحت الحواس. وتلتقي عليه الذاكرة العظمى. ويقوم على علاقة التناهي بين شيئين حسبما تحس بها مخيلة الـ"رازم"⁽¹⁾. مثلما يقع في قول الشاعر : "وأنا لا أزال أغرر بالراءة الهدوية في وحدتي". في سياق النص. حيث يمكن أن تحلينا حمية المرأة الهدوية إلى معنوي لا يقع تحت الحواس وتلتقي عليه الذاكرة العظمى يرتبط بالقومية العربية. لما للدال من علاقة ترتبط بخصوصية البيئة العربية. وإحساس مخيلة الـ"رازم" يكمن في الدلالة الناشئة عن تعليل الدال في السياق بإعمال تصور أوجد بين تصورات أخرى تشمل البداوة. الكرم. الأصالة. العفة ... إلخ.

وفير الإشارات الصارخة كانت المفارقة. فاعتمد الذهني بالنص على حساب الصور التخيلية التي تستل الخطاب إلى أسطرته على الرغم من انطلاقه من الواقع. ذلك فضلا عن انخفاض درجة الشعرية، فاصمحل الفناء النصي على الرغم من شرعية التنس القرآنية بهروب من الركيزة واعتماد المفارقة وحسب.

النموذج الثالث

تشبيك الأصابع، صلاح عبد العزيز، الإصدار الأول: -

إن التقضية التي تشهدها هذه المجموعة الشعرية تحتم عليك أن تتحسس رأسك. فإن كومة من الذباب تستحم الآن في أعين الوطن !

انقطاع ؟ ثمة انقطاع. قطعة مع الناسي ؟ بل بتر. مات المؤلف ؟ رميا بالسكوت. عام الدال على اندلول ؟ مثل الجثث المتلفحة فوق ماء الذاكرة. سبقت الفكرة الكتابة ؟ لا. بل صاحبها واشعل الأثر. والصورة الفنية ؟ صارت رومانسية عف عليها الضعف والوهن ! والواقعية التثرية ؟ "هي أشد وطأً وأقوم قبلاً" ! وكل إناء ينضح بما فيه. هذا زمان البسكويت، واليم يم. والجينز. والكوكاكولا. والكياج. والدانتلا. والفلاش. والبيب بيب. والميكروباس. أليس الشعر صفحة من كتاب الواقع ؟

هذا ما آل إليه الصراع بين القديم والجديد في نفوس بعض شبابنا المبدعين. ولعلها خبرة استقرأ التاريخ، وعهدٌ على أنفسنا قطعناه. أن من حق المبدع أن يصنع ما يشاء. ومن حقنا أن نقبل أو نرفض، ولكن لا بد في النهاية أن نقرر لماذا نقبل ؟ ولماذا نرفض ؟ والأجمل والأجل والأصدق أن نلتقي. لا بالروض أو الإعراض، بل بتشبيك الأصابع - كما يقول صاحبنا - عل السفينة تسوي على (الجودي) وينحسر (الطوفان).

إن قضية (قصيدة النثر) ليست قضية مصطلح، أو قضية نوع أدبي. أو قضية إيقاع عروضي، على الرغم من أهميته. فالشعر لم يقر بعروض (الخليل)، بل إن عروض الخليل هي التي قامت عليه. والمستوى الصوتي في النص لم ينحصر في التفاعيل وحدها، بينما هناك إيقاع الصوت متغلا الجهر والههمس، والشدة والرخاوة، وكذلك النبر من عدمه. وهناك إيقاع الكلمة بالتغير من الخارج الصوتية التقارية. والعلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية واللغظية بالمعنى والدلالة. ومقابلة التصورات بما يشكل أصواتها، واختلاف الدلالة باختلاف الترادف ... إلخ. وكذلك إيقاع الجملة

والتركيب، وفي فيض لتصورات مصطلح (الإيقاع Rhythm) نلمح استعماله الصور التخيلية، والعلامات الإشارية (الدوال الحاملة)، وملامح المفارقة، والروية والأثر^(١٢١) - ليست القضية إذن هي قضية شكل، بينما هي رؤية الفن ورؤية العالم.

وهامي (سوزان بيرنان) ترد نشأة (قصيدة النثر) إلى روايات (تلهماك) و(ديوبوس) في نهاية القرن السابع عشر، وظلت بذرة كامنة إلى أن رواها (بيتربران) تحت شكل (بالاد)، ثم استطاع أن يستوعبها (بودلير) على نحو مختلف لاحتواء التصور، إلا أن أصل النشأة كان مرتبطاً إلى حد كبير بالترجمة في النسخ الأوربي. وكأنه كان مثيراً الأول، ذلك الأثر المرتب على قراءة النصوص الشعرية المترجمة عن أصل لغتها، فوقع دافع كتابتها في إرادة فوضوية إلى حد كبير، حتى قال عنها (موريس شابلان) إنها نوع لم يتجرأ مُنظر بعد على أن يصوغ قوانينه. ومثله ما قال (لوي دوغوتراك) عام ١٩١٩^(١٢٢).

أما (إليوت) فكانت له وقفته الشهيرة على حدود النوع في مقاله بمجلة (تشابوك) عام ١٩٢١، وكان اعترافه على المصطلح دون احتواء لتصور جامع مانع له^(١٢٣)، شأن الإنصاف مع كل الأنواع الأدبية الأخرى. مادام يعز علينا دائماً كبح جماح النوع الأدبي في تصور أو إطار محدد، بما يتنافى مع طبيعة الفن وروحه الطامحة دوماً إلى التجديد والتجاوز.

غير أنه يمكن أن ينهض التصور على القيام بالنوع الأدبي الذي تخلي عن عروض الوزن، دون التحلي عن إيقاع داخلي خاس يتضام فيه السرد مع الشعري، انطلاقاً من جوهر يشهني على جماليات الدلالة كركيزة أساسية، وتعتمد من خصوصية لغة الشعر درجات انحرافها القصوى، وكثافة درجة (الشعرية)، مصداقاً لقولة (جون كوهين) باعتبارها (قصيدة دلالية)^(١٢٤).

هي إذن ضاربة في جذور التاريخ، وإن أرققتها وألغشت مشاجعها أطروحات (الحداثية Modernism)، فإنها لم تكن قط وبأي حال من الأحوال نتاجاً مشروعا لأطروحات (التفكيكية Deconstruction)، فقط لأن التوجه التاريخي يبطل هذا الزعم، ومع ذلك فإن شأنها شأن قصيدة الشعر يمكن أن تتأثر بنظريات النقد على إطلاقها ومنها التفكيكية، فتتأثر بأطروحاتها وتعلفها في صياغاتها، وهذه هي الملاحظة الأولى.

أما الملاحظة الثانية، فإن قصيدة النثر لا تصبح تصوراً مشغولاً بقضاياها إلا بطوائف إبداعية فردية، وهو الأمر الذي يدعونا إلى استقراء رؤية الفن ورؤية العالم، ثم تحقيق الهوية من عدمها اتساقاً مع المنهج التفكيكي الذي ارتضيناه لقراءة ذلك النموذج الفردي لقصيدة النثر (تشبيك الأصابع)^(١٢٥).

وكأي مشروع إبداعي أدبي لابد وأن تكون له بنية، والبنية قوامها المفردات اللغوية والتراكيب، وهذه شفرة بين الرسل والمستقبل، ويفترض أن شفرات النص متلق عليها بين هذا الرسل وذاك المستقبل بما تعاهدنا على اعتبارها لغة منحرفة تحمل خصائص اللغة الفنية، وإذا ترائت الغاية مع الوسيلة، فإن الوسيلة في الإبداع الأدبي تقع مع الغاية على الدرجة ذاتها من الأهمية، ويفترض في البعد الارتقاء بمجتمعه، وخطابه موجه لطبقة ليس بالضرورة كونها الصفوة، بينما هي طبقة تشترك معه على الأقل في تحقيق آلية النهوض. أما أن يستخدم وسيلة وضعية باعتماد شفرات لغوية تتردى باللغة القومية كنتاج للتخلف الحضاري، تصبح هي الوسيلة التي

هي غاية في المقام الأول، فإن المدع في هذه الحالة يؤصل لهيمنة ذلك التردّي، كأنه يخلع في الهشيم لإشعال نار الانحطاط في ظلام الجهل بخطورة ما يصنع.

إن أشد ما يواجه هويتنا هو ذلك الطوفان الزاحف للغات الهيمنة المولية وعلى رأسها الإنجليزية والفرنسية واليابانية، وقد تكون الأمم أصحاب هذه اللغات بلغت قدرا متجاوزا من الهيمنة السياسية والاقتصادية تبعثها بالضرورة هيمنة ثقافية، وإذا استطاعت هذه الأمم زعزعة جذورنا المستقرة، صرنا هشيا تذروه الرياح، لأن هويتنا لما نزل متعلقة إلى حد كبير في ذلك الأصل النوراني الضارب في أعماق التاريخ. والناسئ عن حيوية اللغة وهيمنتها على السوروث بكل ما يحمل من ذخائر عقائدية، وعلمية، وأدبية، وإبداعية. في شتى المجالات. هذا على الرغم من الإيمان المطلق بضرورة تلاحق الحضارات، وضرورة تشبيك الأصابع مع الآخر. والبون شاسع بين النهوض بالذات والنهوض على أنقاضها.

خيانة هو الصمت إذن على ألقاظ دخيلة دخولا غير مشروع في الرسالة الأدبية تقوم بعمل إزاحة للغة الأم بمبرر فني واه هو كونها أصبحت لغة الحياة اليومية، ولكنها حياة من؟! إنها حياة هذه الفئة الهيمينة ثقافيا والمسطحة فكريا. ولكن حين يستخدمها مدع في رسالته تعتبر عجزا فنيا في الوسيلة / الغاية التي تؤدي إلى التدمير لا إلى النهوض. أي فن هذا الذي ينصاع انصياع النور الغمي إلى الواقع بحجة واقعية العمل، حتى تصرخ شفرات : الهم بم، الجيئز، الكوكاكولا ... إلخ، لأن اللغة عجزت عن الإتيان بما يقابلها، وهي مجرد أسماء تجارية عارضة لا تقبل الاشتقاق، ولا تتسق مع جماليات اللغة الحية. ويكتب عليها الموت قبل أن تولد، لأنها لغة هامشية. وإن استطاعت أن تفرض شيوعها على لغة الحديث اليومي، فإنه يجب على المثقف الواعي ألا يقع في ذلك الشرك، وأن يلقى إلى الفخ النصب له ولهويته زحفا إلى محوها، خبثا من الآخر. أو شيئا من الأنا.

والنفس يبدأ، على عكس ذلك. موقلا في مشروعيته باحتشاش الواقع بقدر يسير من الشعرية والاكنتاز. وقدر أكثر راحة واحتفاء بالفارقة. ولأشد ما تألفت دلالة ذلك الواقع المرير في صورة الساخرة بتسلط الضوء على بؤر التردّي، واستشعار تلك الحالة الزاخمة بالفاجع والقيح.

”سئم من هنا على ..

جئت كثيرة • نضي أيتها الجئت

إلى النهر، تلقي أسمائنا..

جائدين أن تتذكر العشب

والبرقات، والشجر.

المستحم..

يا لشجر المسقام

بكفه المصافير تجلو جواهرها

.. أيتها المصافير.. سئمضي • (يجئت أنوقات)

نخلع أعضائنا للسبلات،

والطمي البلل .. أيتها المصافير..

كيف تقلمين الظفري .. بنكهة التمناع

سنمر من هنا. الأمل في تحقيق المستحيل، فقط لأننا نمر على جثث تحمل رموسا متحركة. فنسعى سعي السائرين في الجنازات لنلقي بأسفاننا إلى النهر. وإلى النهر وحده، منبع الحياة، عسانا نتذكر العشب / الولادة الجديدة التي يمكن أن يخلقها ذلك النهر. إننا سوف نسمى جاهدِين. وكأنها الأشنة المستحيلة، أن ترد إلينا أرواحنا. ومعها سوف نتذكر (البرقات) التي نحن عليها بين طوري السكون والتحليق في ملكوت الله الواسع. وعندما أيضا سوف نتذكر الشجر المستحم لولادة وحياة جديديتين، لما لهذا الشجر من دروب في أعماق الماضي وتحليق في آفاق الحاضر، وكأنها الحلقة المتصلة بين السكون والحركة والطيران، في مقابل (الشرقة). و(البرقة). و(الفرات) في دورة حياة الكائن الحي. تماثلا مع انفصال الشجر بين الماضي والآتي والمستقبل. وتواسلا مع حالة الحركة / الإرادة في (سنمر). و(سكون الجثث). و(ولادة حياة جديدة على أقدام العشب). إنه سياق دلالي متصل يؤكد فعالية (الأثر) بتشكيلات رؤيوية متسقة. تحتم مصادقية التجربة. وحضور الجلوة حضورا مشروعا.

يا لشجر الصفاف، بكفيه العصافير تجلو جواهرها. هذي العصافير الوديدة التي تستدعي بهجة السلام الروحي، ذلك الذي أصبح سلاما ألقوانيا فخادعا. حينما تلقم الأظافر / الدال المضاد وسلاح القوة. فكاننا أمام ذئب في عباءة حمل وديع يرتع في فضاء النفس. وهذه العصافير من فرط وداعتها الخادعة تحمل عناصر البراءة الطبيعية في علاج النفس بنكهة التمتع واللهيمون، تلك الفوضى الغطرية الجميلة. وهذي الجبلة الوديدة التي اتزن بها الكون والخلقة في براءتها الأولى. إن كل العناصر الفنية للخطاب تشير إلى براءة وجدانية جميلة تسوقنا إلى محور محترم. وكأننا سكارى نترنح على طول الذبح المقدس. في طقس جنائزي يشع ببخور الحكمة من أقواد ملائكة غلاظ. أو شياطين وديعة سمحة، ولم لا ١٢ ما دنا سنمضي بهجثث أنيقات / نحن. ونخلع أعضاها للسلبات، وهي رحلة الجهاد المر للذكر الوجوه الهشمة للأصدقاء الرافقين في حقائب السفر والرحيل.

ويرقى النص إلى العمق بالمستوى الدلالي الثاني، لتتوحد الحالة على امرأة لمحب. خلقناها تمنحنا الحياة في الوقت الذي تمزقنا فيه شيئا وأشلاء. ولم يمسك الخطاب الشعري بوق الخطابة حين يتحتم الصراخ المكبوت ليستل بالفارقة ذلك التدفق الدعش للعالية الدلالة، ليستمر تأني الأثر بتقليب الواقع وتصيد تجلياته، على ما هي عليه في صور الحياة اليومية التي غمرت الأثر. حتى قادته إلى التسطيع على الرغم من عمق الرؤية في مداخلته الأولى.

لقد بدأت الرؤية تتشعر وأوشكت أن تكون صورا (فوتوغرافية) لذلك الواقع الأجوف، فيوشك النص أن يفقد شراهه بهذه الأمارات والدلائل التي معها تعددت فهي في النهاية تقيد الدلالة. وتغلق الدال على مدلول مصمت، مقيد بإشارات مباشرة، ويتهم النم بالردة، بعدما بلغ شأوا بعيدا من التجاوز، وإن ظل محافظا على عنصر فني أوحده. على الرغم من شحوب فعاليته هو الآخر، هو عنصر المفارقة.

وننتقل الرؤية الفنية على أعقابها بعدما أصبح الفن أحد سدنة الواقع، لا ناهضا به ولا مثملا لإياه، دون شك في ذكاء القارئ، وقدرته على الفوس بما هو حق مشروع له.

وكان طبيعياً أن يكون نتاج هذه الردة تلك الثغرة التي فقدت وهج الشعرية وثألقها . ويتردى الشعر من فلك الاكتناز . وصلادة البنية . وروعة الرؤية . وثألق المشيرات الذهنية والتطيلية . إلى تلك الحالة الواعية والباشرة والتي تفتقر فيها الشعرية تماماً . وتحل لغة الإخبار التي لا ترقى حتى إلى لغة الحديث اليومي محل لغة الإيحاء . واللغة العادية محل اللغة المنحرفة . وتختفي تماماً البنية العميقة وتحل محلها بنية عاقر . وتشمل الرؤية الكونية وتحل محلها الصورة اللوتوغرافية . مؤكدة حضور التردى في الواقع الشعري ذاته . في مثل :

”بيد يهب“

تلتفصين تتأبط ذراعك

تصعد سلم الهيلتون...آه

عُلقت الزينات والصايح في المرات

أنا الذي أحضر الراقصة

لتدعشين ؟!

حضر عازفو الأوركسترا

بالطبع لن يعزفوا السلام الجمهوري

ولن ترفع راية أخرى لتصر جديد

- في واقع الأمر-

ستحتفي بهؤلاء المدعشين

أكلي البسكويت^(١١)

(والنص) على هذا الشكل يحاول خلق المفارقة . بينما الحوار لم تصل به إلى حد القناعة بهذا . ما وجه الدعشة فيمن يحضر الراقصة ما دعنا لا نعرف من هو ؟!

وهل يتحتم على عازقي الأوركسترا ألا يعزفوا غير السلام الجمهوري ؟! وهل الاحتفاء بالناقحين أو الأمور الثقافية يستدعي كل هذا الاستطراء ؟! وإذا كنت أعني ذلك نلنا فأين كهنونة الشعر هنا ؟! وإن لم يقل التثر ذلك فمأنا يقول إذن ؟!

إننا إذا أقررنا بشعرية مقاطع أخرى في هذا (العمل) . فإنه من قبيل إعمال تصور (الشعرية) باشتماله الاكتناز . والتكثيف . ومقاومة التفجير الدلالي والإيحائي وقوة الأثر . والأهم من هذا وذلك هو الكيفية التي ينبغي على أساسها تعويم (الدال) على نحو يبرز خصوصية فن (الشعر) في المقام الأول.

والشيء المثير حقاً هو أن منظومة النقد الحديث كانت قد بدأت تتبلور على معايير فنية لتتصر لبنة النص بدءاً من (التعبيرية) وحتى (التفكيكية) . وقد أجمعت كل هذه النظريات على تولدها كنتاج طبيعي للحقل العربي للنقد الأدبي . محتفلة بما ارتقى إليه النص . وما وصل إليه من درجة عالية من الصلادة . وقد اتسق ذلك مع حلقة الإبداع الشعري في العربية . وعلى أيدي (صلاح عبد الصبور) . (وأمل دنقل) . (وأحمد عبد المظلي حجازي) استطعنا أن نرصد العديد من الظواهر التي أصلت لها البلاغة الجديدة بدراسة النص كوحدة واحدة وبنية متكاملة تحاول أن ترتقي بمحوري التأليف والاستبدال إلى درجة الصفر . التي عندها يصعب تغيير الجملة أو استبدال لفظ دون أن تتغير الدلالة إلى مقار مقابيل الأثر . ثم تطور ذلك الأسر للدال على مدلول بعينه - في مرحلة

ما بعد البيئية - بفتح النون. وتعميم الدال، وإهتفاء الاكتنزاز والتكثيف، وارتفاع درجات انحراف اللغة ومعها بالتبعية درجة الشعرية^(١٢)، شأن ما وقع عند (محمد عفيفي مطر) الذي يمثل نمطه الانحراف الأكبر في الإبداع الشعري المعاصر، وحاول (النص) بعد ذلك أن يعقل بهذه الشعرية وكأنها الكشف الذي يبحث عنه منذ أمد بعيد، فتكالب عليها الشعراء حتى شكلت عناصرها كتابات الفترة من السبعينيات إلى أن تجاوزت التسعينيات، ذلك في الوقت الذي كانت فيه (قصيدة النثر) لتحسم لها موقعا لم يكن لتحركه لولا ثقلات درجة الشعرية هذه، على اعتبارها كنه الشعر الأول.

وبينما يجتهد النقاد في محاولة تأصيل آلية جديدة للقراءة، بعدما أصبحت آلية القراءة المألوفة بالعطب أمام منحنى إبداعى جديد، حاول بعض المبدعين اختيار الطريق الأسهل للوصول إلى المتلقي، فكانت الردة الشعرية التي أودت بالنص إلى الهلابة، فانخدع بعضهم بأشتغال قصيدة النثر على قدر غير يسير من الفارقة. وأصبحت السردية التي هي سمة الفن القصصي في المقام الأول خاصة فنية رئيسية في كتابات هؤلاء، على الرغم من أن التفوق الذي أحرزه هذا الفن القصصي منوط بتحقيق درجة أعلى من الشعرية في المقام الأول.

لقد استلزمات (عبر التوضيح) أن تنتصر للرواية والقصة القصيرة وقصيدة النثر على حساب ما أحرزته هذه الأنواع من تفوق يرد بالدرجة الأولى إلى تمثيلها درجة أعلى من الشعرية التي هي الخاصة الرئيسة والنوعية لفن الشعر، ولما سيطرت هذه الكتابات على روح العصر لم يدرك المبتدئون أن ذلك الوثوق الإبداعى مردود إلى هذه الشعرية لا الخصائص الفنية المميزة لتلك الأنواع الأدبية منفردة، فكان ذلك الخداع وتمثلوا في هذه الكتابات من دون الشعر نماذج عليها، فهيمنت عليهم آلهتها، ورأوا في ذلك مسلكا جديدا حاولوا الخوض فيه، علمهم مستجلبون من أعرضوا عن الشعر. بعدما أولف في الغموض.

إنها محاولة كسر الملل الذي نقى في كتابات بعض شعراء الجيل السابق كنتيجة طبيعية لتمثل إطار ثابت للكتابة يبقى عليه الشاعر مهما تغايرت تجاربه، فترى الديوان مجموعة من الحالات المتغايرة لأثر واحد، أو قد يجلس الشاعر أحيانا إلى الآلية الذهنية وحدها فيتهشم في كتاباته جلوة الأثر. إلا أنه تبقى هذه حالات فردية تحكمها درجة الوهية، لا تقلل أبدا مما وصل إليه سياق العصر في بلغته نحو تحقيق درجة أعلى من الشعرية كخصوصية جوهريّة ولغاية لفن الشعر. تمثلتها بالتبعية أنواع أدبية أخرى، بل كانت تلك المعايير الفنية الجديدة التي تجاوزت الزمان والمكان، حتى صار كتاب (النفرى) (مواقف ومخاطبات) وردا مقدقا ورافقا أصيلا كثيرا ما نهل منه الشعراء المعاصرون، بعدما انتصرت له هذه المعايير بدرجة فاقت جل الإبداعات المعاصرة. وعلى الجملة فإنه مازالت الهوية واقعة بين النص المأمول والنص الكائن، ليس قصورا من الشعراء، بل لأنه يتنهي دائما وأبدا أن يبقى لدينا أمل في واقع أجمل على الرغم مما عليه الآتي من جمال، والغن لن يبلغ أبدا معيارية مثلى إلا إذا توقفت الحياة، وتبقى (التفكيكية) كمفجع قرأني ونظرية فلسفية لا تبلغ مشروعيتها إلا على بساط النص الشعري بحل مشكلة الإحالة، وتحقيق مقولة الإرجاء، والاختلاف، والتي لا تتحقق إلا في ذلك النص الشعري وحسب، لغايته في الأساس على لغة منحرفة. واعتماده على تحقيق الغشاء النصي من خلال التقاطعات المادية الدلالية للدوال العلامية مع الدوال الفارقة، ثم انكاء ذلك على الدلالة للصاحبة كما تقع في وجدان

التلقي، تقديرًا للدلالة في المقام الأول. ولا شك أن هذه أمور لا تتسق بطبيعة الحال مع لغة عادية تجل المعنى وتشمل سياقات الخطاب العلمي في العلوم. والدراسات الإنسانية. ولغة القانون. والخطاب الديني، وإن أراد (بريدا) سحب نظريته على هذه الخطابات فكان عليه أن يقدم مسوغات شرعية جديدة غير تلك التي اتبنت عليها هذه النظرية في سياق الخطاب الشرعي. حتى كان الشك أقرب منه إلى اليقين في مصداقية تطبيقها على اللغة الفنية المنحرفة التي هي عصب فن الشعر.

من هنا كانت شرعية تحقيق الهوية للذات القارئة على النحو الذي استقرت عليه من جرّاء الدلالة الصاحبة للفرد أو للجماعة أو لأمة بعينها. وقد تحقق ذلك على نحو ما في الخطاب الشرعي بأشكال مختلفة منه ولتجارب متنوعة. واستقر الأمر على استجلاء رؤية العالم، والتي اتسقت في جميع الأحوال مع استقراء الذات وتجليات الهوية. وتودي الواقع روحياً. والبحث عن كل ما هو إنساني جميل ينتصر للمعنوي على حساب المادي، لا من خلال رؤى رومانسية تقليدية، ولكن من خلال قوى مأمولة تشكل واقعاً فعلياً يتكسّر في متحاء الفني على (التعبيرية) واعتماد درجة أعلى من الشعرية عند (فؤاد مغنم). وعلى المال الإشاري. والمفارقة عند (أحمد سامي). وعلى المفارقة أيضاً والرؤية الساخرة عند (صلاح عبد العزيز). ومع النموذجين الأخيرين انخفضت إلى حد ما درجة الشعرية لصالح التشكيل الذهني للواقع الفعلي.

وفي كل الأحوال استطاع النحى التفكيكي أن يجعل تلك الرؤية للواقع من خلال تحقيق الهوية للنص الطروح والقارئ على حد سواء، ثلثي المسيرة الإبداعية على نحو ينشد دائماً وأبداً في حراكه الناهض محاولة تشكيل واقع جديد ورؤية إبداعية متجاوزة.

الهوامش :

- (١) انظر: مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، د.ت. ص ٥٣٥ - ٥٣٦.
- (٢) "مدخل إلى السيميوطيقا"، فرهاد جويوي غزولي، دار الإلهاس، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٤ - ١٥.
- (٣) "الثقافة والحداثة"، عبد السلام السدي، دار أمية تونس ١٩٨٩، ص ١٧. كما سبق اعتبار (تسام حسان) العلاقة بين الدوال والدلالات هي المدخل الحقيقي لبحث مشكلة المعنى - انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ٢٤.
- (٤) "قراءة النص"، حسن حنفي، مجلة آف، ع ٨ سنة ١٩٨٨، ص ٩.
- (٥) "مدخل إلى السيميوطيقا"، سوزا قاسم، ص ١٩ - ٢٠.
- (٦) "السابق"، ص ٢٤٣.
- (٧) "الهوية وما بعدها"، جون ستروك، ترجمة : محمد عصفور، عالم المعرفة ع ٢٠٦ يناير ١٩٩٦ ص ٢٢٨.
- (٨) "الخطيئة والتكفير"، عبد الله الغطاسي، نادي جدة الثقافي ١٩٨٥، ص ٥١ - ٥٥.
- (٩) "السابق"، ص ٥١.
- (١٠) "السابق"، ص ٥٤ - ٥٥.
- (١١) تعرف (كريستيانا) النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة وانشاء الحديث التواصلي. وتقدم المعلومات المباشرة، في علاقة مع مقولات مختلفة سابقة أو متزامنة". انظر: آفاق التناسية، محمد خير البلعاسي، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٩٨، ص ٣٧. ويعلق (بارت) على هذا التعريف باستهزاء مفاهيم نظرية تشمل : ممارسات دلالية، إبداعية، تعني. خلق النص تخلق النص، التماس. انظر : السابق.
- (١٢) انظر - على سبيل المثال - : في معرفة النص، حكمت الخطيب، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٧.
- (١٣) انظر : الترايا المحددة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة ع ٢٣٢، ص ٢٩٢.
- (١٤) عبد العزيز حمودة، السابق، ص ٣٢٩.

- (١٥) انظر: الشاعر العربي المعاصر - صالح جواد الطحعة. مجلة فصول ٤ ع ١٩٨٤، ص ١٣.
- (١٦) الدوال الفارقة: مصطلح أتى به (بارت) ليفصل بينها والدوال العلامة المحملة الشيرة للتقاطع مادي مع النص، والواقع أنه ليس هناك دال فارغ أبداً في إطار اللغة. انظر: أساطير، ترجمة سيد عبد الحائق، آفاق الترجمة، ع ١٩٩٥، ص ٧٨.
- (١٧) تأكيداً لقولة (تلمعة) في شأن النص ألفلق - ما قبل التفكيرية - كل (ولادة) لا تعود إليها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من تشكيل الشاعر، انظر: مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص ١١٦. وهذا ما يتسق أيضاً مع حال تعويم الدال غير أن القرينة هنا قد يظن أنها اختلفت في الوقت الذي قد تكون فيه محلقة في قضا، النص، ومنوط باستيعادها القارئ النموذج (الناقد)، مع مشروعية طلبه إذا اتسق مع الآخر.
- (١٨) انظر النص كاملاً، أشجار الخوف وقصائد أخرى، مطبوعات إقليم شرق الدلتا الثقافي، فرع الشرقية ١٩٩٩.
- (١٩) الديوان، ص ٩ - ١٠.
- (٢٠) انظر: الإبحار في الذاكرة، دار الشروق ١٩٨١ ط ٢، ص ٤٣ - ٤٨.
- (٢١) انظر: الديوان، ص ١٤ - ١٥.
- (٢٢) الضحى (٥).
- (٢٣) الديوان، ص ١٤.
- (٢٤) انظر: التتامة، بيير مارك دوبوازي، ترجمة الروحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات ج ١ ص ٦٢ سبتمبر ١٩٩٦، ص ٣٠٨.
- (٢٥) الديوان ص ١٦ - ١٧.
- (٢٦) أنت وأحدعها وهي أضالأك انتشرت: دار الشؤون الثقافية، العراق ١٩٨٦، ص ٢١.
- (٢٧) الديوان ص ٢٧.
- (٢٨) عن ابن عباس رضي الله عنهما أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "أبصوا من ثيابكم البياض، فإنها من خير ثيابكم، وكفنوا فيها موتاكم"، رواه أبو داود والترمذي وقال حديث حسن صحيح. انظر: رياض الصالحين، النووي الدمشقي، مكتبة التوفيقية ١٩٨٢، ص ٢٥٥.
- (٢٩) الديوان، ص ٣٢ - ٣٣.
- (٣٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة إبداعات، ع ٩٩ ديسمبر ١٩٩٩.
- (٣١) انظر: دنيا مصر القديمة، أدولف إرمان، ترجمة: عبد المتعم أبو بكر ومحمد شكري، مكتبة الأسرة ١٩٩٧، ص ٤١ - ٤٢. وانظر: الدنيا المصرية القديمة، ياروسلاف شرني، ترجمة: أحمد قناري، وزارة الثقافة سلسلة الألف كتاب ٦٤، ص ٣٣٦. وانظر: معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج برونزوير وآخرون، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ ط ٢، ص ٢٧٥.
- (٣٢) الديوان، ص ٧ - ٨.
- (٣٣) الديوان، ص ١٦.
- (٣٤) انظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف ١٩٨٤ ط ٢، ص ٣٩ - ٤٠.
- (٣٥) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان ١٩٧٤، ص ٤٨١.
- (٣٦) انظر: قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع ٢١ ديسمبر ١٩٩٦، ص ١٩.
- (٣٧) "نثر ونظم"، مجلة فصول ٤ ع ١٩٨٤، ص ٢٧٣ - ٢٧٦.
- (٣٨) "قصيدة النثر"، حاتم المسكر، مجلة فصول ١٥ ع ٣ ١٩٩٦، ص ٧٨.
- (٣٩) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الجوائز، ع ٧ سبتمبر ١٩٩٩.
- (٤٠) الديوان، ص ١١ - ١٢.
- (٤١) الديوان، ص ١٩.
- (٤٢) مصطلح (الشعرية) يعني المعرفة المستفيدة للبائث العامة للشعر، انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، ع ١٦٤ سنة ١٩٩٢، ص ٦.

البحرنة الخروج

قراءة في رواية بها محمد الفيصل:

(سفينة وأميرة الظلال)، و(توبة وسلي)



سوسن ناجي

(١)

التيه

تقدم رواية "سفينة وأميرة الظلال"^(١)، و"توبة وسلي"^(٢)، للكاتبة الواعدة بها محمد الفيصل، نمطا من الكتابة السردية المختلفة في فضاء تجربتنا الأدبية المعاصرة، حيث تبدو - بما تنطوي عليه من إشارات أدبية - خروجاً صريحاً على الكتابة السردية التقليدية في نهجها وموضوعاتها، ربما لانتهاجها منهج القصص العجائبي (الغائبيات) Fantastique^(٣) في الكتابة، وتحررها من صرامة البناء التقليدي إلى بناء يعتمد على التوالد السردى المفتوح، الذي يوكد أن يكون لانتهائها في تشكيلات القصصية^(٤)، الأمر الذي يجعل بنى الحكى تقوم على التوالد والاستطراد، وهو ما يجعل هذه البنية في وضع تنافس مع ألف ليلة وليلة. ذلك لأن ثراء النص وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية، بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، دون أن يفقد وحدته. أو يخسر تماسكه^(٥).

إن انتفاء مركزية المكان وانكسار الزمن إلى وحدات سردية - أضف إلى ذلك الرؤية الذاتية للشارد - أنتج خطاباً استهدف القارئ: بإيقاعه في شباك الظاهرة الغائبياتية، أو شباك شهزاد "ألف ليلة وليلة"، حيث الخطاب التحول. أو الفارق للواقع الذي يسمح للشارد أن ينطلق في رحلة جديدة تروم الكشف عن هذا التحول، ومحاولة إيجاد تبرير لما يحكي! "١". وهنا تبدو الرحلة مقصلاً كشفياً مهما ضمن منظومة الحكى. بكل ما تنطوي عليه الرحلة من دلالات تفتتح على خزائن اللاوعي، وما ينطوي عليه الباطن من إرادة الخروج على المألوف، والخلاص والتحرر من قيود لواعية، وإن كانت الحركة في المكان (الرحلة) تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس البشرية، فإن التمسك في الحركة - في المكان - من شأنه أن "يشقي على المكان أبعاداً جمالية"^(٦)، الأمر الذي جعل للرحلة - في النص - قيمة تتجاوز ماهيتها الواقعية..

غير أن المكان الذي اختارته الكاتبة: (قصر ماء، مدينة العلم، دخان، بحر الميعير، طرف السماء الشرقي....) ظل مكاناً متخيلاً بل كان بمثابة "بناء لغوي، فضاء تصنع اللغة، وتقييمه الكلمات انصباعاً لأغراض التخييل وحاجاته"^(٧)، لذا كان للغة هنا طابع مختلف، إذ اختلفت خلفها الروائية لتدع "الأفعال تتربط وتتفكك على نحو معين، ثم ... تدع الحركة تنمو، والزمن يتحرك من الماضي إلى الحاضر، أو العكس، ومن العاشر والماضي إلى المستقبل"^(٨)

تقول الكاتبة مها الفيصل: «الرواية تبدأ بكلمة أو عبارة لا أظن في الواقع أن مشروع الرواية ينتهي كي يبدأ، ولكنني دائماً أنسج قصصاً، وما يظهرها هي عبارة أو كلمة أضعها ثم أنتبع نظم الكلمات حتى تهدي الأفكار...»^(١٠١).

وانفعال الكاتبة - هكذا - بالكلمات يعد فاعلية تؤكد بطريقة أو بأخرى دور اللغة في إنتاجها للنص وصياغتها للمجموعة ودلالاته، وقدرتها من ثم على تقريب هذه الدلالات، وصنع جماليات النص الروائي. فهي من خلال نظامها وأنساقها الخاصة، تكون قادرة على أن تقيم هذا العالم حياً نابضاً قادراً على أداء رسالته القيعية والفنية والجمالية،^(١٠٢) واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكوين مشاعر وحركات وشخصيات وتجارب،^(١٠٣) وكأن اللغة - عبر حلبة هذه النصوص - هي صاحبة التخيل، وهي صانعة الحكاية، حيث تكون هي المحرك الأول لنقل الحدث ومن البنية الدرامية التي تميزت بإنتاج خطاب الواقع إلى بنية التحول التي سقت خطاب الفانتستيك، وهنا تكمن المغارقة التي تولد البعد الفانتستيكي^(١٠٤).

وهذا البعد من شأنه أن يحوّل إلى عالم النفس المشوش بالغفوس في المجهول. إنه يتدفق من الأعماق الإنسانية، ليتوغل في الواقع، ويخلخل نظامه، ثم يعيد إنتاجه وفق إدراك الذات التي تعبر عن أزماتها تجاه عالم غامض،^(١٠٥) وهنا يبدو النص وقد وقع في شرك «البحث عن أب». وهو سعي يطرح مسائل: أولها: أن الفعل يحدده العالم الخارجي، وثانيها: أن هناك تعاقباً للأعمال فيما بينها، وثالثها: أن للفعل حصه من مؤلّفه. فالؤلّف هو الأب،^(١٠٦).

والأب مجازياً هنا هو الكاتبة مها الفيصل. والعالم الخارجي هو الملكة العربية السعودية. والنسق الذي اختارته لروايتها هنا هو النسق المجازي، وهو إطار يبدو وكأنه يقتاسب وأزمة الذات الأنثوية البدعة في مناخ عربي تقليدي. وهي أزمة تطرح أزمة الذات أمام واقع غامض ومتناقض. وإذا كان الفانتستيك هو بؤرة لوبان «المعارف ذات الأبعاد المختلفة والمتعارضة، بل الأشد تناقضاً، فهو لا يتفصل عن بعض الحالات من المعارف، التقنيات والتنظيمات الاجتماعية، والاعتمادات داخل بلدان معينة، في أزمة معينة»^(١٠٧).

ذلك لأن «المسارد الفانتستيكي يجسد رؤية ذاتية وخاصة للعالم وهنا ما يظهر في خطابه الذي تتصهر داخله خطابات أخرى، تكسر نوايا الكاتب. ومن هذا المنظور فكل لحظة من المحكي تكون مُركبة بوضوح على صعيدين: الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل المحكي، ومن خلال المسارد نفسه. وكل ما هو مسرود يدخل سوياً داخل منظور الكاتب»^(١٠٨).

فمشاهد الصراع على سبيل المثال في روايتي «سفينه وأميرة الظلال»، و«توبة وسلي» تنسج عادة بحكمة تكون من ألفاظ الكاتبة، الأمر الذي يجسد النوايا المنكسرة داخل النص، تقول على على لسان درجل أشعث رث الثياب ينطلق هنا وهناك بعينين يملأهما الخوف ويقشعها الغم:

«دعوني ... دعوني ألحق أنفاسي... أنفاس أمسي والسنين ...

دعوني ألحق أنفاسي الناهية حتى ترجع إليّ فأملأها بما يرضي الله»^(١٠٩).

وهي لهجة صوفية نجدتها تتدفق في نسج الحكيم عقب كل قصة، لتكون الغزى من قصد الحركة في المكان، وثمرة للحكي، والضايف لثمونه، تقول على لسان «سارة» - إحدى بطلات القصص الناتج عن الحكيم المتوالد:

«أعرف يا سهل أننا لا نحسن النظر إلا بالقلب. فالوجود ما كان بالقلب، وما دونه عدم وإن اكتمل بهأزه، فلا بهجة دون رضا، ولا يقين دون حقيقة تشرق في الغدائ ... أما تعرف أن البرء بين شبتين: إما أن يقتل فرسته أو يفقدها، فإن قتلها ما أتصه. وإن فقدنا ما أضيعه. لا يقتص البرء إلا ما يخيّل إليه أنه دونه، فلا تقتص من عرك الغرور، ولا تتبع إلا ما ترتشيه مروتك. يا

سهل اترك أوجهاً نفسك إلى أتوار قلبك ... إن أردت أن تبني لك قصراً . فاعرف أن البناء الحقيقي لا يكون إلا بعمار القلب . المرء الذي يعرف نفسه لا يبحث عن قصور الماء^(١٠٠).

وهكذا تنهض الحكمة بين ثنائيا السرد المتوالد . وهي وإن كانت فلسفة نابعة من سارة أو أميرة الظلال أو حتى من فارس بني رخوان - في "توبة وسلي" - فإنها تنقل من نسج كلام المؤلفة التي تُعقب على كل رواية بحكمة دينية أو عبارة صوفية . تقول في ختام "سفينة وأميرة الظلال" :

"أيقنت أن القلب إن صدق هو أوسع مدائن العلم وأن حياته لا تكون إلا بتواتر الرحمات"^(١٠١) .
كما تختتم "توبة وسلي" بعدد من الحكم التي تعكس رؤية الكاتبة للعالم . في صورة تساؤل :
«من المسكين ؟ ألا ما أحقر من كانت قبضة يده دون عائله الذي خلق لأجله»

ثم يتكرر كلام توبة عن حكمة الفناء :

« ... فما هي إلا أيام تمضي ، وأحلام تفتي ، وأجساد تهلي^(١٠٢) .

وهي أقوال تبدو وكأنها من نسج كلام سارة نفسه . وتوبة في "توبة وسلي" يقول للسارد فارس بني رخوان في صورة تمح مباشر : «ليصم قلبك عن غير الله . وعقلك عن تدبير المعاصي . ثم الغفلة عنها . يا فارس ليس لك إلا أن تتجرع صدقا . فيكون الود لك خلاصا والعمل لك قلاخا . والحياة لك منجاة . الصوم جنة ... للصادق . كما الصلاة صلة للخاشع ...»^(١٠٣).

كما توقع الكاتبة على الروائيتين بكلمات ترجو غاية البعد عن الغفلة وتختتمهما قائلة :

"كتبتكما الراجية رحمة ربها : مها . أذهب الله عنها الغفلة والأسى ."

وإذا كانت الرواية هنا تسعى إلى علق الإنسان من الغفلة وبعيدته للأشياء ، فهي لا تنفصل إجمالا عن رؤية الكاتبة للعالم في حقيقة الأمر والتي تنفس عنها مجاهرة في جريدة المدينة . تقول :
«أكره عبودية الإنسان بأي شكل كانت . وإذلاله حتى وإن كانت عبودية ذاتية وخاصة وخفية ... الرواية عندي تعني بالإنسان واعتاقه الروحي»^(١٠٤).

وهكذا تتواتر الحكمة التي هي من نسج المؤلفة وأقوالها ورؤاها نفسها . الأمر الذي يمكننا القول إن «كل ملحوظ يحمل في ذاته آثار تلفظه . وفعل إنتاجه الدقيق والفردية»^(١٠٥).

والكاتبة تبدو هنا باختيارها إطار القانتستك قد «تحررت إلى حد كبير قليل من وطأة الإكراهات الإيديولوجية العاملة تحت إمرة الوعي . والمرتبطة بطبيعة الرحلة التاريخية التي تعيشها . وذلك حين تحاول أن تبلغ العتبة المحرمة للاشعور والذي يعقد بين الرشد والفن ذلك الحوار المعجز»^(١٠٦).

فالبحر المستعر الذي وجد "سهل" نفسه فيه فجأة على سبيل المثال في سفينة وأميرة الظلال . كان من جراء الحصائتين اللتين أخذت بهما سارة لتدق إحداهما في الأخرى «فانساب هذا الشرور فصار مثل ينبوع لهب أزرق . وزاد هذا الينبوع للتهب حتى امتد نهرا من نار . ثم بحرا ملاً الأفق سعيرا»^(١٠٧) . الأمر الذي أوقع "سهلاً" في حيرة . فطلق يمسك السلحفاة (حسونة) :

«يا حسونة إن صاحبك لا يحسن السباحة في الجحيم . أو الفوص في بحور العجائب . فما العمل الآن؟ فأجابته حسونة : «لعله لا يكون بحرا ... لعله وهم؟ استقلت قلبك يا سهل . فقد شاقك بك السيل وانحسر عنك التأمن . فلم يبق لك إلا تجنب الخوف للتجاه منه»^(١٠٨) لكن سهل يشق بتفسيرها فيجيبها : «هذا ليس بوهم . فتسأله حسونة مستنكرة «يا سهل هل يعقل أن تخلق طفلة صغيرة بحرا مستعرا يخيلك . فردّ سهل «هل هذا يعقل أن أحداث سلحفاة مثلك»^(١٠٩).

وهكذا يجري الحوار بين الوهم والحقيقة . بوسفه تناقضا يعكس إشكالية التناقض القائم في الواقع . ومعالجته فنيا . وعلى هذا التوال نفسه يجري الحوار اللغز بين سهل واللعبان "زخرف" . وكذلك بينه وبين الأسد . ثم الغول . الأمر الذي يدفع سهل أن يقول لـ "سفينة صديقه : «يا سفينة لقد أنفت نفسي العجائب : أميرة تطلب المستحيل . وأسد صار مطية لقرود . وغول طروب»^(١١٠).

وهكذا يبدو النسيج التخيلي في نصي "سفينة وأميرة الظلال". و"توبة وسلي" هو النسق الفني الذي اختارته الكاتبة لكلا روايتيها، الأمر الذي يجعل الرواية الثانية تنافس الأولى. ولما كانت هيكلية بناء كل منهما قائمة على توالد السرد العجائبي، لذا كان كلاهما تنافسا لألف ليلة وليلة. غير أن التخيل في هذه النصوص يختلف عن التخيل في أجناس أخرى مثل: قصص الجن والخرافة والأساطير وذلك لما تتميز به الأولى من «اختراق للسرد الخفي في إطار الحياة الواقعية»^(٧) وما تطرحه من جسور معرفية في صورة فعل محكي، يستعير من الدائرة لا نهايتها. ومن المراء قدرتها على أن يرى فيها الإنسان ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاس»^(٨).

ويبقى أن جمالية هذه النوعية من النصوص تبدو في محاولتها أن تحقق لنفسها ما حققته "ألف ليلة وليلة" من حيث «قدرتها للتجدة دوماً على مخاطبة القارئ الذي تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته. وتحول مزاجه بقبائل أشكال الترفيه والتسلية وتجدها المستقر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التي تعتمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية. قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير»^(٩).

(٧)

"اللفة"

للعنان في روايتي مها الفيصل دور ظليعي في تشكيل الخطاب الروائي، حيث تلعب تجربة الخروج فيهما الدور الأكبر من تشييد الفضاء اللغوي. وتكون الكلمات على مدار الروايتين مجرد اتصايع لأغراض التخيل، وحاجات الحكيم المتوالد جراء رصد الحركة في المكان؛ الرحلة. فالفضاء السري يبدو، إجمالاً، مشغولاً بالبحث عن إجابة سؤال يطرحه السارد الراحل: «على حين يبدو هذا السارد بلا هوية ولا أصول، بل متورطاً بعملية الحكيم، وهنا تغدو اللفة بمثابة «إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المعاني والدلالات. والفاعلية المستمرة، كما يغدو النص بناءً بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة. بل ينطوي على تعددية المعنى الذي لا يمكن أن تقتصره شبكة التفسيرات... كما يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تناسي»^(١٠).

وفتنة الكاتبة باللفة تبدو من خلال إنخراط الذات الكاتبة في بؤرة عملية الكتابة. يوسفه لونا من ألوان الاتحاد ذي الطبيعة الإشراقية. بين الطرفين. الأمر الذي يجعل حضور الذات الكتابية «حضوراً شاملاً، متحول الصورة، وذلك حين تتبادل الواقع مع اللفة فيتنصب أحدهما موقع الآخر. ويتسحب هذا اللبس على النص انسحاباً توليدياً، فيغبطه بأكمله، مما يكسبه حكم الرسالة السروقة [بلغة لاكان]...»^(١١). وفتنة الكاتبة بالكلمات تبدو من حديثها في جريدة المدينة. تقول: «الكلمات تعشنني رمزيتها وأنغامها. لو أن اللغة رموز صوتية متسقة، فإن الكتابة وهي الأقل تجريداً جذبتني لجمعها بين رمزية الحرف الذي يرى فيكتب. ورمزية الأصوات التي تسمع فتعرف، ناعيك عن الأفكار التي تتفاعل مع الكتابة لتظهر... فالرواية تبدأ بكلمة، أو عبارة... أضعها ثم أتبع نظم الكلمات حتى تتبدى الأفكار»^(١٢).

وكان الذات الكاتبة - هنا - محكومة باللفة لا متحركة فيها، فهي ما إن «تعد إلى ركوب اللغة، متوهمة إمكان تذليلها، وتوظيفها لتأدية مقاصدها، حتى تقع في إسارها، وتغدو محكومة بها لا متحركة فيها»^(١٣). والنس في هذه الحالة يصبح بمثابة "الأثر" الذي يعرض «مشهد اللغة وهي تشتغل بمحس منطلقها الداخلي، وتتحرك وفق قوانينها الذاتية. وكأننا بحضرة ما يُعبر عنه بتجربة اللفة: تجربة تقوم على اللعب بالدوال، وتحريرها من كل غاية»^(١٤)، فأميرة الظلال - في سفينة وأميرة الظلال - تقرق "سهل" في بحر الكلمات:

وأريد قصر ما... طوقا من رمال. ومدادا من دخان. ورسائل من هواء^(١٠٠). ومن أجل هذه الكلمات يتخلى سهل عن رحلته الصوفية (عن معرفة/ مدينة العلم). يبحر في رحلته - فقط- لثك رموز هذه الكلمات. وقد حركه الفضول إلى معرفة ماضيها وروعة الخوف من اللبس فيها. تقول له أميرة الظلال، حين انتهت الرحلة: رأيت لم تسمع ما قلته. بل أتصت إلى خوفك. وروعك ما سمعت. ثم تعجلت^(١٠١).

إن قصد الجمالية - في الروايتين هنا رمان أساسي - في البناء القصصي - لأن الكتابة تنتقل من الوظيفة التي جعلت لها. وهي الإصحاح عن المقاصد المرغوب في تباينها. وتأدية المعنى. إلى طريقة أخرى في التعامل مع اللغة. تقوم على تكوين نسج من الكلمات. أو سلاسل داله لا يتحلق فيها المعنى بمفهومه المعتلى. بقدر ما ينساب في ثنائياتها منتجا ما يسميه بارت "إيروس اللغة Eros de La langue"^(١٠٢). لذا فإن منطق السرد العن ينطوي على بحر من الحكايات. التي من شأنها أن تقضي إلى بر من الحكم والوعاظ. ذلك أن كل قصة تقضي إلى حكمه ما. وتمثل لذلك بشر من قصة أم الرمال - في رواية "سفينة وأميرة الظلال" وهي تُروى على لسان فول. يقول: «منذ زمن بعيد سرق أبي من أم الرمال ... هذا الخاتم الغريب. هي وحدها التي كان لها أن تعرف الأسرار التي يضعها قلب الصحراء [بحاوره سهل يقول: قلت] - لعل الخاتم قد أعيد إلى صاحبتة! ومن هي "أم الرمال" هذه وهل يمكنني الذهاب إلى حيث هي كي أسألها عن أمر الخاتم؟ قال الفول: هي تسكن خلف جبل اللوز الذي يمتد من تحته واحة عظيمة. تملأها أشجار التخيل واليئابيع الحلوة^(١٠٣)».

هذا شطر من حلم "سهل" تراه يختلط بواقعه في السرد وبدون فرق. يقول سهل: بعدما انتهيت من سرد حلمي الطويل وجدت "سفينة" صامتا فقلت له: مايك يا أخي؟ أجاب: هو خاتم أمي!. قلت: لعله هو. فلتذهب إلى حيث "أم الرمال" ونسألها عن أمر هذا الخاتم قلربا أعادته إليك كي تظهر الكنوز الدفونة في التراب. قال سفينة: لن أسألها عن شي. لم يقسم لي. الكنوز ما تحفظه صدور الورى لا ما تخفيه قبور الثرى... سكنتُ فقد عرفت عزمه على الزهد في خاتم أمه ... خرجت وسفينة وحسونة. فسرنا إلى حيث "أم الرمال" لنجدها كما ظفنا تجلس في واحة عظيمة يظهر بجانبها جبل اللوز وتعلوها أشجار نخيل شامخة. وقد تدلى منها البلع كأنه الذهب لشدة أصفراره. نادى عليهما:

- تفشلوا شيوقا مكرمين.

عندما اقتربنا منها قالت:

- و هل أتيتم لتروا عين الطاوس؟

قبل أن يجيب أحدنا قلت:

- نعم..

... قلت: سيدتي أردت أن أعرف لم سمعت هذه العين. بعين الطاوس؟

نظرت إلي وشحكت ثم أجابت:

لأن لون مائها أزرق فأقع يشبه لون الطاوس وتحيط به أعشاب خضراء تشبه ريشة الطاوس ... ذلك الطاوس الذي رُسم بفرشاة الجن . ولون ريشه بالآف الألوان . وإن بكى قدموه تطفئ نار الجحيم...

ثم سألت "أم الرمال": ما الذي تغلين؟

فقد أخذت أخرج خيطا رفيعا من صندوق . ثم بدأت تربط ذلك الخيط بين عصوين من قشة قد ثبتتا في الأرض أما مها ... وجدت أنها بعد ما سحبت الخيط وشدته بين العصوين . أخذت حقة من التراب وغمست في التراب:

- هذه هي الأماني...

ثم وضعت التراب على جزء من ذلك الخيط ، فنزل التراب إلى الأرض
في كومة صغيرة والجل مشدود من فوقه ، ثم أخذت حفنة أخرى وهمست :
- هذه هي الأحلام...

فسقط التراب في كومة أخرى تحت الخيط ، ثم أخذت حفنة ثالثة وقالت :

- وهذا هو المال ، بعدها ... أخذت تعد كلا من العافية ، والأولاد ، والزينة ، والشباب...
وأنا أنظر إليها دون أن تراني أو كذلك ظننت
بعد ما عرفت قالت :

- أما لو عرفت البشر ما أهون هذه الآمال وما أسرع فناءها ! فما هي إلا قيد من وهم...
سألتني : أتعرف ما هذا القيد الذي تقع عليه كل تلك الأشياء ؟ ...
قالت :

- هذا الخيط هو عمر الإنسان ... طوق من الرمال إن أراد ، أو عقد من الجواهر الباقي إن أراد.
الخيط لا يتبدل ولكن العبرة فيما يحمله ، أو مالا يحمله يسهل... تعال خذ ما سوف يغني ألباسا ،
خذ حامل الأوهام هذا ، خذ خيط العمر ، تعال... لم أضافت ميسمة :

- ترى هل بقي من أثر في طوق عمرك ؟

فصت لأخذ الطوق ، فرفعت "أم الرمال" بعدها وقالت :

- مهلا ! قبل أن أصغليك إياه ، قل لي ما الشيء الذي لم أذكره وينقص طوقي هذا حتى
يكتفل ؟ هذا الطوق الذي أتيت من أجله ، فكرت فيما ذكرت من عمر الإنسان وما يحمل هذا العمر
من أمان وأيام ...

فما الذي يظهر هنا كله؟! أما يكون الزمن ، تلك الثواني والسنون التي يمرورها تتكشف لنا
حقيقة الأشياء ، فالشباب يصبح شيبه ، والقوة ضعفا ، والجهل علما أو بالعكس ، فهو الذي يبدل
الأحوال.

أجبتها :

- هو الزمن يا "أم الرمال".

قالت :

- نعم ، هو الزمن الذي ينقضي به العمر ، ويظهر نقص كل شيء ، ففتنى أمور ظننت أنها لا
تفتنى ... أمد الأشياء دلالة قيمتها.

فبين اللحظة وسرمد يحيا الإنسان ... خذ الآن طوق الرمال هذا إلى أميرتك ... ولكن قبل أن
تذهب قل لي ، كيف اعتديت إلي وعرفت مكاني؟

أجبتها :

- سأقفل سديتي.

وبدأت قصتي بعد ما أحكمت جلستي بجوارها... "هـ"

غير أن النطق المشعر للسرد-هنا- يتفاعل من أجل كينونة النص/ اللغة ، بما ينطوي عليه
النص من قدرة توليدية على إيجاب الحكايات ، والتي لا تشيف ، دائما ، عمقا لمفهوم الرواية سوى
مناقشة الواقع السائد ، والخروج على المؤلف من العلاقات الإنسانية. وهنا نجد أننا «بإزاء» هدفين
أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين ، تستهدف أولاها الإمعان في التشفير ، حتى يحول
التشفير نفسه دون كشف غايتها السرية ، وتستهدف الثانية اجتذاب التلقي إليها ، حتى ينصرف
عن الأولى ، ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهرية ، حيث لا تتحقق هذه
الرسالة إلا بإخفاء غايتها في طويابا بنيتها⁽¹⁾.

وإذا كانت الحكاية هي المعنية من السرد هنا فهي في ضوء هذا الطرح تطرح كتنظيم لغوي فعال للحياة والمعرفة التي تنشأ بعد قراءة الحكاية هي قراءة للحياة. من ناحية أخرى فإن الحكاية تهيب الراوي والرووي عليه الخلاص وتكون هي الجسر الذي يعبران به إلى حياة أخرى^(١١).
 «ولا تنتج الحكاية إلا إذا أصبحت مرآة أجاد الراوي صنعها لتعكس ذاته، وليرى فيها الراوي عليه نفسه، فتكون جسرا يلتقيان عبره»^(١٢).

«إن العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدم هنا صورة فعل حكلي يستعير من الدائرة لا نهائيتها، ومن المرآة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص»^(١٣).

وفي مجموع الحكايات التي تقدمها الروايتان نجد أن تكرار أبنية منقطعة من القصة والخطاب هو الذي يشير بجلاء، ولو بقر من الفارقة إلى الحركة الدائرية للزمان.... «كما يدل وقوع العبارة الواحدة ذاتها في مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمني المحتوم للنص»^(١٤).

فالتكرار في الروايتين لا يقتصر على الكلمات أو الشخصيات فحسب بل أيضا على بناء الحدث وتمثل لهذا التكرار بتكرار كلمات وعبارات بنصها، فعلاً في (توبة وسلي) يقول توبة:

«مات أخي... فإذا بقمر يعلأ السماء ضياء نظرت إليه وقلت: ... وحق من أنار بك ليلى هذا الأظلم، إني لا أبالي بصروف الزمان فما هي إلا أيام تمشي. وأحلام تقني وأجساد تبلى...»^(١٥).

وفي صفحة ٢٠٤ تتكرر العبارة نفسها على لسان «قارس». كذلك يكاد يتطابق اسم «سيدة الظلال» في «توبة وسلي» ويكرر في «سليمة وأميرة الظلال» مع اسم «أميرة الظلال»، مع اختلاف مفردات الوصف لشخصية كل منهما.

وفي صفتي ١١٤، ١١٥ يتكرر السرد لأحداث الحلم الذي رآه الإسكندري ويرويه «سقان» تارة، ويراه الإسكندري مكتوباً على كفي فتاة بالصياغة، والمفردات نفسها. «هنا قال الإسكندري: «إنه توقف عن القراءة، فقد تعجب مما كان مكتوباً في كتبها، ومطابقته لآراءه وعلى الرغم من ذلك لم يحس بالريبة، بل كان في حالة كلها اللفتان. قرأ أن يكمل، فعمل ذلك يهديه إلى ما قد جهل، هنا حملت راحتها قصة غريبة»^(١٦) أخرى وهكذا ..

إن مؤدى النص التكراري - هنا- هو الوصول إلى حالة اللازمان والخلود والوضع المحافظ الثابت. والخروج من إيسار البداية والنهاية. وهي حالة قابلة لأن يقرأ العمل ويخبر من جديد في أي وقت وأي مكان»^(١٧).

ومثل هذا القصد يتيح للبناء نوعاً من التوالد السردى المفتوح، والذي يجعل عملية القص نفسها «تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصلية في النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسمي الإنسان للمعرفة، وبنزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه»^(١٨) عبر تنوع وحدات السرد والتي تتعمد مفارقة الواقع والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة تتحدى أي محاولة لتأطير بنيتها السردية في قالب أو جنس أو إطار سردي محدد، ذلك لأن ثراء النص، وتعدد مقارناته القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه»^(١٩).

ومن دواعي هذه الوحدة أو أسبابها - بين وحدات السرد المتباينة القص - ذلك التوازن المستعاد جراء فعل التوالد بين الحكايات حسب تحليل تودوروف، وهو «أول من قام بدراسة ما أطلق عليه [توالد الحكايات] في «الف ليلة وليلة». وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وحي يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية «التضمين» enchassement. وهو مصطلح يعني حالة خاصة من الترابط «Subordination». تتمثل الوحدة الأساسية في النحو السردى لـ «الليالي» فيما أطلق عليه مصطلح القضية proposition ويمثل الدور الذي يقوم به

الاسم: القضية التي تشتملها الشخصية. وفي كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة في السرد. فإن ذلك يستدعي حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها^(٣٧).

وتتعلق الباحثة مع رأي تودوروف لتحليل تلك ظاهرة التوالد السردية وذلك من جهة نظر النحو التحليلي الذي يتم فيه تعريف التضمين على أنه التكرار البتردي Récursivité^(٣٨)، والقاعدة الأساسية في النحو الأساس (grammaire de base) تجعل السرد يتكون من جزئين: الجزء الأول يصفه "نوعاً من عدم التوازن (déséquilibre). ونصف الجزء الثاني: باستعادة التوازن: (équilibre) وتلك هي القاعدة الأولى في النحو الأساس:

سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن^(٣٩).

وفي قصة توبة. في رواية "توبة وسلي". نلاحظ أن "عدم التوازن" نتج عن جريمة غير مقصودة فعلها الصبي "توبة" وأخوه "عبد الله"، وذلك حين أصاب أحدهما العين اليمنى. والآخر العين اليسرى لشيوخ العشيرة الفائزة، فمات^(٤٠) أما بداية قصة توبة [السرد] فقد كانت كالآتي:

"في زمن بعيد كان يسكن أرضاً واحدة رجلان. يقال إنهما القتلا لقتل كل منهما الآخر ولا يذكر أحد السبب لعراكهما. ومن ذلك العراك المشؤم. نشأت عداوة شارية بين عشيرتهما [عدم توازن] واستمرت العداوة حرباً لسنتين. هلك كثير من الخلق وقسمت الأرض. حتى أجمع القوم بعد أن سئموا الموت ووقع الهلاك، على أن تقوم كل عشيرة باختيار فارس يحمل رايتها في كل سنة. ويكون ذلك في نفس اليوم الذي وقع فيه القتل. فيخرج الناس جميعاً إلى مكان قد حدد سمي بروضة القصاص. يتبارى فيها الفارسان كل يحمل راية قومه. فإن قتل أحدهما يعزي القوم عشيرة الفارس القاتل. ثم تقوم الأخرى بواجب الشفاعة. وذلك حقناً للدماء وهكذا. [توازن]

ولكن حدث أن مرت عشر سنوات قتل فيها فوارس من عشيرة واحدة دون الأخرى التي لم يصب منها واحد.

ثقل ذلك على عشيرتي حتى ضاقت الناس لولا عهود غليظة قد أخذت. وموالاتيق قد عقدت. وأتى اليوم الذي فيه قتل الفارس العاشر من قبيلتي...

وإذا بصهيبيين يطلقان حجرين من ثبلتين غفرا. أصاب أحدهما العين اليمنى. والآخر العين اليسرى لشيوخ العشيرة الفائزة. فمات. [تكرار الحدث] فقد كان بين الفوارس عشرة الذين قتلوا عمّ لهما وخالد وثلاثة إخوة آخرهم هذا الذي مات ... فلعلمها حسبا أنها يحسمان فعلا.

كادت تقوم الحرب في الحال. لولا أن أجمع الناس على أن ينتظروا أبداً الصبيين. وقد كان غائباً. حتى يرجع ليتدبروا أمر القصاص والدية. ولم يكن قد أتم أكبرهما بعد العشرة أعوام من عمر الدنيا.

موت سنون ولم يعد الأب لعله علم بأنه إن عاد قتل ولده. وشب الولدان فكانا على أحسن ما يوصف به امرؤ من كمال وشجاعة وحسن. حتى إن أهل العشيرة التي قتل شيخها شهدوا لهما بالنجابة والجدود.

[سرد] فكما قيل:

وشمائل شهد العدو بفضلها والفضل ما شهدت به الأعداء

حدث أن أحد الإخوة يقال له عبد الله كان عاشقاً لابنة عمه منذ أن كانا صغيرين. كانت فتاة ذات جمال وقصاحة تسمى رباب. فرأت أمه أن تزوجها إياه. فتقدمت لخطبتها، وما إن وصل خير الخطبة إلى أهل العشيرة المقتول شيخها حتى غضبوا. وقالوا:

"يحتفلون ولم يجهز الدمع بعد على شيخنا وكبيرنا" [عدم توازن] وهاجست العداوة وكادت تكون حرباً، اجتمع حكما القومين واستقروا بالأيقتل الشابان بل يطردان وأن يزوج ابن الشيخ المقتول من رباب^(٤١) [توازن].

غير أن هناك تمهيدا للسرد ورد في بداية الرواية وفي صفحة ١٢٣ يبدو فيها توبة في صورة رجل يدفن قتلي وحين يسأله "فارس" من هؤلاء، يجيبه توبة: "هؤلاء قتلاي..."^(١٩٢)، ومع عدم تصديق فارس توبة هذا الخبر يتواتر الحديث بينهما وتتوالى معه قصة "توبة" والتي أطلعنا عليها في نهاية الرواية في صورة القاعدة التالية والتي تعكس توالد الصياغة وتكرار الحدث نظرا لتوالد السرد عن طريق تنامي المعلومات،

تمهيد (ص ١٢٣) ← سرد (١٩١) ← عدم توازن (ص ١٩٢)

توازن ← تكرار الحدث ينتج عنه توالد النص
(قصة توبة وسلي) ← توازن ← سرد
عدم توازن ← توازن ...

والتخييل يتم - هنا - بأحلال التصوير محل الرسم . وذلك عبر الوسائط اللغوية وتقنياتهما المختلفة . والتي تبدأ من الوصف إلى محاولات الإفادة من تشكيلات المكان السينمائي والصور الفلمية لتشكيل المكان الروائي . مثل التقطيعات الشهيدة المختلفة لأمكنة مختلفة تهدف إلى إغناء الرواية بالأمكنة والشاهد واحتشادها دونما صلة ظاهرة تجمعها ... والتي تتحول القصة بعوجها إلى عالم من الصور في ذهن القارئ ... (وهنا) تبدو التقطيعات السردية للوهلة الأولى غير مترابطة ، بينما يشكل مجموع هذه اللقطات صورة شاملة تكون بدورها وحدة الرواية"^(١٩٣)، ونعتمد لكيفية تشكيل هذه الصور المكتانية بالفقرات التالية:-

سار الراعي والفقاة حتى وصلا إلى مغارة شاسعة ظهرت كبحر من الرمال . امتد أمامها . وأخذت الشمس تغيب مثل دعة عظيمة صبغت الصحراء بلون ذهبي عتيق . جعلت الكثبان من حولها ترتفع ثم تنخفض مظهرة هياكل صخرية عظيمة تبرز تارة ثم تختفي أخرى . كان منظرًا أخاذًا . أبهر الراعي تلك الصور الهاربة ، فبدت وكأن البيداء تداعبهما . حاول الراعي الوصول إلى تلك الرسوم التي ماجت من حولها الصحراء . وهي ساكنة كالطود فلم يقرر . وما إن سئم من ذلك حتى لح سيدة الأصوات . وهي تسير بين هذه الأشكال الهائلة في شغل شاغل . اقترب منها فوجد نفسه بين آبار دائرية شاسعة قد نحتت فيها معارج فسحة كانت السيدة تهبط ثم تصعد فيها . أشارت سيدة الأصوات إليهما أن يتبعاهما وهي تنزل إلى إحدى الآبار . وقد كان البشر أعظم الآبار . وبهنا هما هناك إذ بهما يسمعان صوت عواصف مفرقة خارجة من جوف البئر . ولما ولم يتبعاهما . وبقيا عند طرف البئر تحسبا . ثم تنهبا إلى أصوات تسامم الريح الليفقة تخرج هي الأخرى من جوف البئر ذاته . تلاها صوت هطول أمطار . وأصوات الرعد . ثم صوت أمواج بحيرات تدق برق على شواطئها ثم صوت انهمار ماء من شلالات جبلية فانساب جداول لطاف . فأمواج تتكسر بعنف في وجه بحار هائجة . ثم سمعا حفيف الأشجار . وصوت شق الثياب للأرض ونماء العشب . وتفتق البذور . وتفتح الأزهار . حتى سير المجرات في أفلاكها سمعاهما وتجاذب الكواكب وتجاوز الأنجم... وكل أصوات الطبيعة . وكانت هناك آبار قد حوت منطق الطير: والوحش . والسك والحشرات . حتى الصخور والأحجار سمعا لها وقعا خلفا..."^(١٩٤) .

كذلك يستخدم الشعر - هنا - لا لتشكيل المكان الروائي فحسب . بل أيضا لمواكبة السرد بوصفه مادة يمكن أن تكلف المحقوى السردى . بل تؤدي دورا تكليفيا للأحداث . فيتحول من سياق القصيدة إلى سياق السرد"^(١٩٥) .

واستخدام الشعر على مدار الوحدات القصصية يوجد في الروایتين بشكل غالب . ليكلف السرد تارة ، ويتوج حكمة النص تارة أخرى . فرواية "سفينة وأميرة الظلال" على سبيل المثال تخلص في

نهاية الرواية إلى وحدة تسميها الخلاص، وتتلو نهاية الرواية بحكمة في بيتين من الشعر. هما
مُفاد الرواية ومفزاها إجمالاً :-

نقول أميرة الظلال:

وسا من كاتب إلا سيفني ويبقى الدهر ما كتبت يداه
فلا تكتب بخطك غير شيء يمسك في القمامة أن تراه^(١٧١)

ومثل هذا اللغز الشعري وغيره على مدار الروايتين. يعيد إنتاج الواقع / العالم وفق رؤية الكاتبة، بهدف خلق شكل جديد وإيجابي للواقع، كما تشير النصوص القرآنية والمستحضرة - أبشاً - في النص^(١٧٢) إلى المرجعية الدينية التي تمتع الكاتبة منها رؤيتها، الأمر الذي يعكس الهاجس الديني لدى الكاتبة للانتقالات إلى ثورية روحية لا توجد في الواقع، لذا لابد من الخروج إليها لتحقيقها.. لابد إذن من الرحلة ...!

(٣)

”الرحلة وأبعدية الخروج“

الانطلاق من درس المكان في الرواية هو الانطلاق من جزء، يخترق الكل، ربما لأن المكان هو
البوابة الأخرى على تمكين القارئ من النفاذ إلى مداخل الروايات واكتناه أعماقها^(١٧٣). والمكان هنا
في روايتي منها الفصل يتلازم مع فكرة الوجود، ويمتد شخصيات الرواية الكيوتية، لذا كان فعل
الخروج من المكان/ الرحلة قيمة كشفية، تتجاوز الكشف عن معارف الواقع ليتحول إلى رحلة
باطنية عبر مراحل مختلفة من الوعي والإدراك والتطلع إلى المزيد^(١٧٤). فإذا كان الخروج في رواية
”سفينة الظلال“، يهدف البحث عن المعرفة (مدينة العلم)، فإنه في ”توبة وسلي“ ينوي
التطهر والخلاص، وقد تجالوب فارس مع لوعيه. فأخذ يبحث في الخروج عن الإجابة لمسؤال
أخذ يتردد في أحلامه:

وأما يكون الأجدى أن يروك طول اجتراحك السينات؟^(١٧٥)

ويمكن تقسيم الرحلة/ أبعدية الخروج - هنا- إلى عدد من الثغرات، التي من الفترض أن
تؤدي بمصير صاحبها إلى مزيد من الاكتشافات ذات الدلالات والتي تلعب دوراً في تغيير المصائر
سلها وإيجابها^(١٧٦).

تتمثل الثغلة الأولى في قرار الخروج في الروايتين في قرار القطعية مع المجتمع! مع من كانت
لهم معها علاقات مستقرة فـ”سهل“ يترك المكان الطيب الذي آواه، وأباه الذي رباه و”فارس“
يترك زوجته وأولاده الأربعة إلى غير رجعة.. إن قرار المغادرة، ودون رجعة هنا قرار الترك والقطعية
هو نفسه قرار الخروج على السكون والاستقرار. إلى أمواج البحر الهادرة - في ”توبة وسلي“ -
والتي تمتص كل الأحداث العابرة، ولا يبقى له منها إلا ما هو أبدي بحركته الدائمة والثابتة،
ويكون البحر في هذه الحالة معادلاً للذات في حركتها الدائمة، ورغبتها في الانتعاق من كل قيد...
ولئن ترك ”فارس“ - في خروجه هنا - كل شيء، فالقابل هو أن يبحث عن أسباب خروجه
(مراده) في تحقيق العطاء/الحلم وقد تغرقت ذاته أثناء خروجه من هويتها، فأخذ يبحث - وقد
قصد البحر - عن ”سفينة العطاء“ وعن القبطان مراد (ولا يخفى هنا توافق دلالة الأسماء مع دوافع
الرحلة، لكن فارس يفاجأ بأن مركب العطاء) مركب صغير بدا من حاله كأن البحر قد لفظه لركائه
هينته، وبأن مراداً يسخر منه يا فارس أين فرسك الأمر الذي يدفع فارساً بأن يضحك من بؤس
المصير الذي آلت إليه رحلته، يقول:

”عدت إلى الضحك ثانية ففكرت: لو أنني خرجت من داري تاركاً أهلي، لكي أصل إلى هذا
المكان الذي فيه شديت بضحك كهذا الكفائي“^(١٧٧)

كما يندم سهل في سفينة وأميرة الظلال على خروجه من استقراره. وهو خروج حركة الفخول إلى المعرفة. وعلى أثره سقط - ودون وعي - في البئر. ثم يتوالى سقوطه. على أثر حركته. في غرائبيات يقضي بعضها إلى بعض! غرائبيات يلتقي خلالها "بزخرف" (الثعبان) الذي يتحدث إليه وجلبب إليه الزاد - بينما هو في البئر- "وحسونة" "السلحفاة" التي تأخذ بيده إلى التجاة. كلما شالقت به السيل. وال"غول" الذي مل اقتراس البشر. ويطلب له سماع الحكايات. ثم يطلب من النعام أن تحمله إلى أبيه الذي أشاع خاتمًا في الرمال - يدعى خاتم المكنون- يمكن صاحبه من اكتشاف كنز في الصحراء. لكن أم الرمال ابتلعت خاتم المكنون. فصار أبوه منذ هذا الحين أسير وهم أن يجد هذا الخاتم يوما ما.

إن استعارة الغول. والحيوانات - بصفة عامة - هنا يعكس ميل الكاتبة إلى إغراق النص بالغموض والتلفيز... بل إيهام القارى بوجود شيء ما يستغلّق فهمه. دون أن يستطيع السارد إيجاد إلى ذلك مبدلاً! الأمر الذي يعكسه عجز أنظمة الترميز الكلامية المألوفة عن الإيهام بالواقع. لما ينطوى عليه من غموضه. يعكسه هذا التخيل الهائل الذي يجمع بين رجل وسلحفاة. أو نعام وغول! كتناقض يعكس ماهية الشراكة المزيفة. وكلاهما صورة للمكان السالب الذي نلعمد فيه أشكال الحياة والشراكة الوجيهة بين البشر.

إن الغرائبيات هنا لا تنحصر في تلك الشراكة بين الإنسان والحيوان فحسب بل هي غرائبيات تعتمد التخيل في التقلات. فالتقلات في الروايتين - هنا - تكاد تكون من حكاية شربية إلى حكاية أخرى أشد غرابة. وهي غرائبيات شبه أسطورية سحرية تناقض قوانين الواقع المعتاد تناقضا مطلقاً^(١٧).

وقد لا يوجد شمة رابطة بين هذه الغرائبيات التي تتوالى بعضها تلو بعض. وقد اختارت لها الكاتبة الإطار الحكائي. معتمدة في ذلك على القصة الإطار^(١٨) أو القصة الأم. في إيجاد رابطة عضوية بين هذا الحشد من النقص والشخصيات. ونمثل لذلك بالتقمص التي يحكيها الراعي- في رواية "كوبة وسلي" - عن سيدة الظلال وسيدة الأصوات. يقول لحبيبتها سارة:

«دعينا نذهب الآن إلى سيدة الظلال... تحدث الناس عن فتاة تترك خلفها حيث تخطو دربا من الورود، تزهو به الربوع من بعدها. أما هي فلم تكن ترى الجمال الذي كان يتبعها حيث تسير...

قالت سارة:

- ما نتمس حالها!

أكملت:

- ليس هناك حزن عندما يخلق الجمال. أما تفكرين فيمن يك في بستان. فيبذر ويروي وهو على يقين بأنه لن يرى ثماره يذوره في جمال واكتمال... ثم غثيت لها بنشوة...

أما نظرت إلى الأزهار زاهية - أوراها سحب وجمالها عبق

فاحرص على الحب والأحزان فأتراكها - رحمت ربك في الأزهار تاتلق

[ويكمل السارد] بعد بحث طال وجدا مكان سيدة الظلال ودخلا إلى دارها الصغيرة. وإذا بها تجلس أمام تول عظيم. مرتدية ثوبا عظيما أحمر مشوبا بلون الحناء. أفترش فكاد يغطي أرض الغرفة بأكملها... تنسج خيطا من نور. وخيوطا من ظلال... فتخرج نسجا بديعا ما أن يتم حتى يتلاشى في الهواء كالمدخان... التفتت نحوها ثم قالت:

- ما هو الشيء اللصق بكل شيء. توأم لكل موجود. ولكل مفقود... حاولت الفتاة مرارا حل الأحجية دون جدوى فلم تصب جوابا. فقال لها الراعي: دعينا من هذا الآن.

- إن لم تصادنا سيدة الظلال. فلا بد لنا من البحث عن سيدة الأصوات. وهي التي تسكن طرف الصحراء [ثم يكمل السارد منتقلا إلى قصة أخرى].

سار الراعي والفتاة حتى وصلا إلى مغارة شاسعة ظهرت كبحر من الرمال. امتد أمامها. وأخذت الشمس تهب مثل دفعة عظيمة صبغت الصحراء بلون ذهبي عتيق... لمح سيدة الأصوات، وهي تسير بين هذه الأشكال الهائلة في شغل شافل. القرب منها فوجد نفسه بين آبار دائرية شاسعة. وقد نحتت فيها معارج فسحة كانت السيدة تهبط ثم تصعد فيها. بعدها أخذتهما سيدة الأصوات إلى آبار أصغر، ولكن أعمق. تحمل أصوات البشر منذ بدء الخليقة. تنبع تحتها أنهار من الكلمات السردية التي كانت تجري تحت هذه الأرض كلها. وأخيرا. أدخلتهما سيدة الأصوات إلى شار عظيم على جانبي مدخله هيكلان لسلاحف حجرية كبيرة...
قالت السيدة:

— هنا. يكون يثر الصمت صوت العوالم والأكوان. صمت كل ما لا يمكن أن يقال. صمت الكلمات التي لم تلتف والأسرار التي لم تسمع. صمت تعارف القلوب وتجاوز الأتباب. في بعض الأحيان توجد في أنغام الصمت حقائق يعجز أي صوت عن حملها.
هنا سألتنا سيدة الأصوات:

— هل تعرفان قصة الرجل المعجوز الذي أحب الصمت؟^(١٠٠)
وهكذا يستمر السارد في تولد القصص... قصة تلو أخرى... أو تخيل تلو آخر... على أن هذه الغرائبيات على الرغم من طرافة بعضها هنا «لا تضيف دائما عمقا لفهوم الرواية إلا مناقشة الواقع السائد. والخروج على المألوف من العلاقات الإنسانية، مما يثير الدهشة والغربة لا أكثر!»^(١٠١)
وتلجأ الكاتبة إلى هذا النموذج من القصص العجائبي رغبة شاعرية في الخروج على السائد. ومحاولة جادة وتعني باختراق للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية^(١٠٢). وذلك أن بعد الغائسك «ينبني على أساس المفارقة بين الواقع كما يدركه القارئ. والظاهرة فوق الطبيعية... هذه المفارقة يمكن أن تولد الدهشة، وتظهر بعضا من الآليات التي تشغل كميونات خطابية: مثل الهذيان. الأحلام. ثم عنصر التحول أو ما يسمى بالسخ في بعض النصوص»^(١٠٣).

فإذا كان «فارس» في «توبة ولسي» ينطلق في رحلته على أثر حلم رآه فإن «سهل» في «سفينة وأميرة الظلال» لا تنتهي أحلامه، وتروى هذه الأحلام قصصا لا تختلف والشروع الحكائي عن العجائب والغرائبيات. بل تكمل مسيرة هذا اللون من القصص. الأمر الذي يعكس حقيقة اختلاط الوهم بالواقع. والحلم بالحقيقة ودون خطوط فاصلة بين الاثنين. مما يجسد ويمهد لعنصر التحول أو ما يسمى بالسخر في بعض النصوص: والذي يطول كل الحكايا ويدفعها بطابع التخيل الذي تمنع فيه الكاتبة لقراءة مناطق وعرة ومجهولة من الذات الإنسانية. فترى أسدا يمتلكه قرد. وغولا يركب نعامة. وامرأة تنسج النور (سيدة الظلال) ورجل يتحول إلى جبل رهيب ساكن على الأرض. بينما تتحول زوجته إلى سحابة لطيفة كلما حزنت انهمرت دموعها تغطي الأودية بالاء، فحيا بالميا أو تموت... وعلى أتر ذلك تقع أميرة الظلال (الابنة) أسيرة أخزان لا واعية. تجسد كل شخصها في «دمعة... تشع نورا... كتجمعة متألئة بين العين والوجهة»^(١٠٤) فتبحث عن وسائل نجاة الروح، والتي لخصتها في كلمات ومطالب مبهمه: «أريد... قصة ماء، وعدادا من دخان. ورسائل من هوى»^(١٠٥). وإذا كانت الحقيقة تختلط بالوهم والوهم يختلط بالحلم فسقوط «سفينة» — في سفينة وأميرة الظلال — في البئر أتى بفعل حبه «لهوى». أو بمعنى آخر بفعل الهوى لا شيء، سوى لأنه من «بني سهوان». ولا تخفي هنا دلالة النسب العائلي إلى معاني الغفلة والسهو. وهي معانٍ تفضي — دينيا — إلى السقوط في الرذيلة وإن أفضت في واقع الرواية إلى السقوط في البئر.. وإذا كان شخص «هوى» في الرواية هو المحور الذي جال سفينة — سهل — البلدان من أجله بحثا عنها. فلإنما هي — في اللاوعي — تجسيد لخاوف الذات اللاوعية من الهوى. وهي أيضا تجسيد للتحذيرات الدينية — الواقعية من اتباعها. يقول سفينة: «بعدها وقمت عليها عيشا. وعرفها

قلبي. عزمت أن أبقي بجوارها لا أفارقها، فآثرت أن أقيم في هذه القرية القريبة من مكان لائتا لا أعود إلى مساكن أهلي بني سهوان البعيدة^(١). ولا يخفى هنا دلالة الإحساس بالتقرب والبعد [مكانيا] من حيث التأثير بالهوى أو ما ينطوي عليه اسم "هوى".

وإذا كانت "هلياجة" - في حقيقة القصة - هي الأخت الحقيقية "لهوى"، فهي في حقيقة الأمر الوجه الآخر لها. بكل ما ينطوي عليه اسم هلياجة من الحمق، وبكل ما ينطوي عليه اسم "هوى" من السقوط، وكان الحمق هو التقدمة الأولى للسقوط. تقول هلياجة لسهل:

«قل لصاحبك لقد غلبتك هلياجة وحبستك في سجن أشد من سجن الهوى»^(٢).

غير أن الفانتستك تنهش - عادة - بمواجهتنا بشخصية عزلاء، وظاهرة خارجة عنها (فوق طبيعية)، وهنا تبدو رحلة الخروج/الرحلة. نوعا من الورطة التي يواجه بها "قارس" و"سهل" وقد خرج كلاهما أعزل، وحيدا، وبلا تردد أو تفكير. ركب فارس البحر ليواجه مصير السجن في البئر تارة، ثم التشتت في البلدان تارة أخرى. بينما ينطلق "سهل" في "سفينة وأميرة الظلال" للبحث عما لا يوجد، بعد أن غير وجهته مروءة أو فضولا للترشي أميرة الظلال وتقر عينها. حين يجد لها ما تطلب: «قصر من ماء وطوق من رمال ومداد من دخان ورسائل من هوا»^(٣) ويقول سهل:

«قد تركت البحث عما أرغب (مدينة العلم) وجهي وأملي. لا بحث عما لا يوجد»^(٤).

وتنتهي الرحلة/النفلات - بكليهما - وهو في حيرة من أمر نفسه. وسبب خروجه. ويسأل سهل نفسه كما تواجه "سلي" فارس - في رواية توبة وسلي - بأكثوبة خروجه:

«أحسبت أنك خرجت من أجل كتاب؟ لا بل خروجت كان من أجل نفسك»^(٥).

بينما لا يقبض قارس في نهاية رحلته على شيء سوى حقة تراب (حكمة القمام) وما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تضي، وأجساد تبلى^(٦). وإذا كان السارد في حيرة من أمره بانتهاء الحكى. فإن السرد له أيضا بات وهو أيضا في حيرة من أمره! أليصدق ما يحكى له أم لا؟!!

يقول قارس مستنكرا: «لم يكن خروجي لخلاص نفسي إذن؟»

وهكذا تبدو استراتيجية الدخول والخروج (الحركة في المكان) في كلتا الروايتين إذ استخدمتها الكاتبة مبررا للبدء في قس الأحداث، ومبررا أيضا للخروج من تشابك السرد وتعبده إلى نقطة قد تصل إلى عبثية سردية لا طائل من ورائها. غير أنه يمكن أن ننظر إلى الدخول والخروج هنا على أساس فلسفي توحى به حياة الإنسان المحكومة بتقطعي بداية ونهاية، وعلى (الإنسان) أن يملأ البيضاء بينهما بالفكر الذي تنتجه له الظروف^(٧).

وإذا كانت جماليات تشكيل المكان تأتي - هنا - من التشاد في الحركة (الخروج/الدخول) وما ينتج هذا التشاد من معاني الاستقرار، فإن مثل هذه الحركة تؤدي - بلا شك - دورا سرديا تعكس فيه الكاتبة عبثية الواقع ولا استقراره...

الهوامش:

- (١) مها محمد الفيصل: سفينة وأميرة الظلال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٣.
- (٢) مها محمد الفيصل: توبة وسلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ٢٠٠٣.
- (٣) النص المجاشي (fantastique) هو: التخيل - اللوق - الطبيعي - الذهني - الغريب - اللازمي. إنه أيضا "خلقة للنظام الخاوي" فزيد من التماسيل راجع مقال: السارد الفانتستكي: إبراهيم الكراوي (مجلة الآطام - ١٢-١٣ - مارس ٢٠٠٤م - نادي المدينة المنورة الأدبي - الفلقة العربية السعودية).
- (٤) صبري حافظ: جذليات الهيئة السردية المركبة في لبالي شهرزاد ونجيب محفوظ (مجلة فصول - القاهرة - المجلد ١٣ - ٢٤ - ص ١٩٩٤، ص ٢٠).
- (٥) انظر: نفسه، ص ٢١٢٠.
- (٦) إبراهيم الكراوي: السارد الفانتستكي: تجلياته وأبعاده، ص ٢١٠ (مجلة الآطام - ١٢ع - ١٣ - مارس - يونيو ٢٠٠٤م - نادي المدينة المنورة الأدبي).

- (٧) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر. دار شرقيات للنشر، القاهرة ١٩٩٧. ص ٥٦.
- (٨) د. سمر روضي القيسل: بناء المكان الروائي (الوقف الأدبي - دمشق ع ٣٠٦، ١٩٩٦)، ص ١٢.
- (٩) د. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت. ص ١٧.
- (١٠) جريدة المدينة: حوار مع الأميرة مها محمد القيسل، حاورتها: أروى عبد الله عبيدات، (المسبوبة، الأربعاء ٥ محرم ١٤٢٥هـ الموافق ٢٥ فبراير ٢٠٠٤م)، ص ٨.
- (١١) د. مصطفى الشبع: استراتيجية المكان (الهيئة العامة لتصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٨) ص ٣٥٦.
- (١٢) د. نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، ص ٢٠٠.
- (١٣) إبراهيم الكرواي: السارد الفانتستيكي، ص ٢١٠ - ٢١١.
- (١٤) نفسه، ص ٢٠٠ - ٢٠١.
- (١٥) د. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر - القاهرة - ١٩٩٦م، ص ٥٢.
- (١٦) إبراهيم الكرواي: السارد الفانتستيكي، ص ١٩٨.
- (١٧) انظر، نفسه، ص ٢٠٨.
- (١٨) مها محمد القيسل: سفينة وأميرة الظلال، ص ١٣٤.
- (١٩) نفسه، ص ١٠١، ١٠٢.
- (٢٠) نفسه، ص ١٥٤.
- (٢١) مها محمد القيسل: توبة وسلي، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.
- (٢٢) مها القيسل: توبة وسلي، ص ١٣٠.
- (٢٣) جريدة المدينة: حوار مع الأميرة مها القيسل، ص ٨.
- (24) Joel Holier: le Fantastique. Ed ; Hachette, Paris 1992.P:139
- نقلا عن السارد الفانتستيكي: إبراهيم الكرواي.
- (٢٥) انظر جورج طرابيشي: الروائي وبطله: "مقاربة للاشعور في الرواية العربية"، دار الآداب - بيروت - ١٩٩٥ - الطبعة الأولى، ص ١٠.
- (٢٦) مها محمد القيسل: سفينة وأميرة الظلال، ص ١٠٣.
- (٢٧) نفسه، ص ١٠٥.
- (٢٨) نفسه، ص ١٠٦.
- (٢٩) نفسه، ص ٧٥.
- (٣٠) إبراهيم الكرواي: السارد الفانتستيكي، ص ٢٠٠.
- (٣١) حازم شحاتة: فعل الحكى في الليالي، مجلة فصول، ربيع ١٩٩٤، المجلد ١٣، العدد الأول، ص ٧٥.
- (٣٢) صبري حافظ: جذليات البنية السردية المركبة، مجلة فصول، مع ١٣، ع ٢٤، ص ٢٠، ص ٢٠.
- (٣٣) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، ص ٥٣.
- (٣٤) لمزيد من التفاصيل انظر: محمد ناصر المجيمي: حليف اللغة في "فتنة الكلمات"، مجلة علامات (المجلد ١٣ - الجزء ٤٩ - سبتمبر ٢٠٠٣)، ص ٦٣٩ - ٦٤٠.
- (٣٥) جريدة المدينة: حوار مع مها القيسل، ص ٨.
- (٣٦) محمد ناصر المجيمي: نفسه، مجلة علامات، ص ٦٤٤.
- (٣٧) نفسه، ص ٦٤٧.
- (٣٨) مها محمد القيسل: سفينة وأميرة الظلال، ص ٩.
- (٣٩) نفسه، ص ١٥٣.
- (٤٠) محمد ناصر المجيمي: نفسه (مجلة علامات - مجلد ١٣ - ع ٤٩ - رجب ١٤٢٤هـ، سبتمبر ٢٠٠٣م، ص ٦٤٤).
- (٤١) مها محمد القيسل: سفينة وأميرة الظلال، ص ٨١.
- (٤٢) نفسه، ص ٨٦ - ٩٠.
- (٤٣) صبري حافظ: جذليات البنية السردية المركبة، ص ٢٣.
- (٤٤) حازم شحاتة: فعل الحكى في الليالي، مرجع سابق، ص ٧٥.

- (٤٥) نفسه ، ص ٦٨ .
- (٤٦) نفسه ، ص ٧٥ .
- (٤٧) سائيرا ناداف: الزمن الصحري وجداليات التكرار . مجلة فصول . مج ١٣ ، ع ١ ، ربيع ١٩٩٤ ، ص ٧٨ .
- (٤٨) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ١٩٥ .
- (٤٩) نفسه ، ص ١١٦ .
- (٥٠) سائيرا ناداف: الزمن الصحري ، ص ٨٧ .
- (٥١) صيري حافظ : جداليات البنية السردية المركبة . مجلة فصول ، ص ٢٠ .
- (٥٢) نفسه ، ص ٢١ .
- (٥٣) سيلفيا بافل : توالد السرد في ألف ليلة وليلة ، مجلة فصول ، مج ١٣ ، ع ١ ، ربيع ١٩٩٤ ، ص ٤٧ .
- (٥٤) لمزيد من التفاصيل راجع : سيلفيا بافل : توالد السرد في ألف ليلة وليلة ، ص ٤٨ .
- (٥٥) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ١٩١ .
- (٥٦) نفسه ، ص ١٢٦ .
- (٥٧) انظر : صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص ٢٤ .
- (٥٨) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ٥٤ ، ص ٥٤ .
- (٥٩) حسن التعمي : الأبنية المتداخلة بين المعصورية و"أبو صلاح البرمائي" مجلة علامات ، مجلد ١٣ ، جزء ٤ ، سبتمبر ٢٠٠٣ ، ص ١٥٤ .
- (٦٠) مها محمد الفصيل : سفينة وأميرة الظلال ، ص ٣٠٩ .
- (٦١) انظر : نصوص من القرآن الكريم في رواية : توبة وسلي (مها الفصيل) ، ص ١٢٧ ، ص ١٤٠ .
- (٦٢) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر . دار شرقيات للنشر ، القاهرة ١٩٩٧ ، ص ٢٥ .
- (٦٣) محمود أمين العالم : البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة . دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٩٤ ، ص ١٧٤ .
- (٦٤) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ٧ .
- (٦٥) رمضان سليم : زمن الرحلة والاكتشاف (المنشأة العامة للنشر - طرابلس - ليبيا - ١٩٨٤) ، ص ١٤٠ .
- (٦٦) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ١٤ .
- (٦٧) محمود أمين العالم : المرجع السابق ، ص ١٧٤ .
- (٦٨) نمنى بالقصة الإطار : "القصة الأم" التي يبدأ بها الحديث وينتهي ومنها تتوالد الكثير من القصص . ولزيد من التفاصيل عن "مفهوم القصة الإطار" راجع : فريال جيوري غزول في كتابها عن ألف ليلة وليلة : Ferial Jaboun Ghazoul , The Arabian Nights: (Cairo National Commission for UNESCO, 1980.
- (٦٩) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ٥٤ ، ص ٥٤ .
- (٧٠) محمود أمين العالم : البنية والدلالة في القصة والرواية العربية ، ص ١٧٤ .
- (٧١) إبراهيم الكراوي : السارد القانتستكي ، ص ٢٠٠ .
- (٧٢) نفسه ، ص ٢٠٤ .
- (٧٣) مها محمد الفصيل : سفينة وأميرة الظلال ، ص ٥ .
- (٧٤) نفسه ، ص ٩ .
- (٧٥) نفسه ، ص ٣١ .
- (٧٦) نفسه ، ص ٢٨ .
- (٧٧) نفسه ، ص ١٧ .
- (٧٨) نفسه ، ص ١٦ .
- (٧٩) مها محمد الفصيل : توبة وسلي ، ص ١٨٩ .
- (٨٠) نفسه ، ص ٢٠٤ .
- (٨١) حسن التعمي : الأبنية المتداخلة . مجلة علامات ، ص ٣٠٣ .

الرؤى السردية

في قصص

محمد أحمد عبد الولي



أسامة يوسف

محمد أحمد عبد الولي، قاص وروائي وكاتب مسرحي من اليمن، يعتبره النقاد رائد القصة القصيرة بحق في اليمن. وتحديداً منذ مرحلة الستينيات التي أخذ فيها هذا الشكل السردى يتبلور تدريجياً في اليمن. ذلك أن عبقريته الإبداعية التي استمرت حتى أوائل السبعينيات (زمن وفاته) تجلت أكثر ما تجلت في العالجة الفنية لجملة من القضايا الاجتماعية:

قضية الهجرة من الوطن خاصة وما نتج عنها من قضايا (ومواقف) ذات أبعاد إشكالية، من قبيل قضايا الوجود وموقفه من الدين والله والمرأة، الناتجة كلها عن الظلم الاجتماعي والقهر السياسي. وهذا الأخير يعد (كما يؤرخ اليمنيون لذلك) السبب الرئيس في هجرة الإنسان اليمني إلى خارج الوطن. قراراً من بطش الإمام وقهره القارض على الناس شتى أنواع العزلة والتخلف والجهل والفقر المؤدية جميعها إلى بروز ظاهرة الهجرة اليمنية طلباً للرزق وإثبات الذات المفقودة داخل الوطن. فعلى سبيل المثال، موقفه من قضية المرأة التي تركها زوجها المهاجر إلى خارج الوطن وهي تعاني من ومالات الوحدة وتحملها مسؤولية تربية الأبناء ورعاية الأرض. وكذا المرأة التي كانت تنتمي إلى ما كان يطلق عليهم "الولدون" وهم أبناء اليمنيين المهاجرين المولودين من أمهات حبيشيات. كما يوضح كل ذلك موقف عبد الولي الذي يعد استثنائياً من الوجهة الاجتماعية. ولذلك كان اختيارنا لعبد الولي، دون غيره من كتاب القصة اليمنية اختصاراً مقصوداً ومستوعباً حجم الاستثنائية الذي اتسم به موقف عبدالولي ووجهة نظره الفنية. مادامنا نلهم الرؤية في أبرز معانيها النقدية - مرادفة لمصطلح وجهة النظر الذي ينطلق من تقنية الراوي (المسارد) في علاقته بعالم الحكائي (القصصي أو الروائي). ومن هنا كانت أعمال عبد الولي مادة مناسبة لوضع بحثنا حول الرؤى السردية كما سيتضح ذلك عند المقاربة النقدية للنماذج القصصية المختلفة.

الرؤى السردية:

يرتبط مصطلح الرؤى والرؤية - كما نعلم - بتقنية الراوي. ذلك أننا حين نقرأ القصة نقرأها مسرودة من وجهة نظر ساردها الفنية في علاقته بعالم الحكائي (التخيل بالطبع). ولذلك اتخذ مصطلح الرؤية - في أبرز معانيه - مفهوم (وجهة النظر) أو المنظور أو الموقع أو الزاوية أو البؤرة بتفاوت نسبي بين هذا المفهوم المرادف للرؤية وذلك الذي اتخذ اسماً آخر. والرؤية في علاقتها بالسرد مصطلح متنوع الأنماط تبعاً لتنوع الرواة أنفسهم. لذلك يقسمها النقاد البنيويون - في أبرز تقسيماتهم النقدية - إلى رؤى خارجية وداخلية وثنائية ومتعددة. وهي الرؤى التي حاولنا - لعلنا

نصيب - أن تنقسم إلى رؤى رئيسية وأخرى فرعية. وأخضعنا الرؤية للتقسيم بحسب الاتجاهات الأدبية المتداولة في كتب النقد الأدبي. كالاتجاهين (التقليدي والحديث). واعتبرنا الفرعية تقسيماً تابعاً للتقسيم الرئيس. وعلى هذا الأساس تتجلى أمامنا ثلاث رؤى رئيسية، ترتبها حسب الاتجاهات الأدبية على النحو الآتي:

(١) الرؤية الخارجية (التقليدية)

(٢) الرؤية الداخلية (الحديثة)

(٣) الرؤية الخارجية (الجديدة)

أما الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدي فنلك التي تنطلق من الراوي كلي العلم الذي يشبه الإله (مجازاً) وهو يتحدث من أعلى سماواته ويحيط علماً بالظاهر وبالباطن، مقدماً مادته الحكائية دون إشارة إلى مصدر معلوماته^(١). ذلك أن علوه المطلق يقننه عن الحاجة إلى مصدر للمعلومات التي استقاها من لدن ذاته. كما يجيز له أن يتدخل في عاله الحكائي بالتفسير والتعليق وكذا بالانحياز الواضح (والفاحش أحياناً) إلى هذه الشخصية أو تلك وإلى هذا الموقف أو ذاك. وعادة يستعين هذا الراوي الخارجي بشعير الغائب (هو). فهو شخصية غير مشاركة في صنع الحدث. ولذلك اعتبر خارجياً. يروي عن غيره بشعير الغائب الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي.

والموضوعية تقتضي - كما نعلم - البقاء خارج الفعل (الحدث) المراد عرشه أو روايته، مصحوباً بمفاعيله المحركين له. حتى يتحقق بذلك العرض شرط الأمانة أو الصدق الفني في النقل عن الواقع الإنساني.

وحين نتحدث عن مفهوم الرؤية الداخلية فإننا ننتقل إلى الاتجاه الأدبي الثاني (في تقسيمنا) وهو الاتجاه الحديث، الذي يظهر فيه الراوي شخصية مشاركة في صنع الحدث (الفعل). ولذلك كانت معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات الأخرى في البنية السردية. فلا يقدم لنا أية معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصيات الأخرى نفسها قد توصلت إليها^(٢). ومن هنا جاءت تسمية هذه الرؤية السردية بالداخلية، لأن الراوي يقع داخل الفضاء الحكائي المسرود على لسانه، يشارك فيه ويمسح شخصياته، أي يكون (معهم) مسهماً في التهوؤ بعجلة السرد ومستقيماً (صادقاً) بشعير المتكلم (أنا) الذي ينطلق من أسلوب السرد الذاتي. الأمر الذي يسمح بظهور مايسميه النقاد بأدب السيرة الذاتية. ذلك أن السيرة الذاتية في الأدب تستعين بشعير المتكلم عند الرواية عن ذكريات رايوها، فتكون عبارة عن مذكرات شخصية اعترافية. يوهننا الراوي من خلالها بأن ما يرويه لنا تجربة شخصية مر بها بالفعل وبشخصها الواقعيين. ذلك الإيهام الفني الذي يصر على إقتناعنا بأننا أمام كائنات مخلوقة من لحم ودم وليست كائنات من ورق كما يقول النقاد البنيويون (رولان بارت مثلاً). وفي هذا المدد توضح معنى العيد الصلة بين تقنية الراوي بشعير المتكلم والسيرة الذاتية (حين تكون أدبية تحديداً) بالقول: "الرواية - بهذا المعنى، ليست، كما قد يتوهم البعض - سيرة ذاتية. بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بشعير الأنا. ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور وتسمح له بالتألي التدخل بشكل يولد وهم الإقناع"^(٣). ومن هنا جاء تقسيم النقاد للسيرة الذاتية معيماً بين ما هو أدبي وبين ما هو تاريخي. بقول جابر عصفور حول هذا التقسيم: "أنا شخصاً أميل إلى تقسيم كتابات السيرة الذاتية إلى نمطين رئيسيين. هما: السيرة الذاتية الأدبية، والسيرة الذاتية التاريخية (...). وأرى أن النمط الأول هو الذي تهيم عليه الوظيفة الأدبية للغة وتحلل الخيلة الابتكارية موقع الصدارة في عمليات الاستعادة لحزون الذاكرة في موازاة إعادة ترتيب علاقات اللغة نفسها سواء من حيث صلة الاستخدام الأدبي للغة بالوظيفة الانفعالية لعناصر الحدث الكلامي الذي يرد كتابة السيرة الذاتية على كاتبها، أو من حيث صلة الاستخدام الأدبي للغة بوظائف التحفيز أو التنبيه التي تربط كاتب السيرة الذاتية بقارئها في علاقة

متعددة المستويات. أما السيرة الذاتية التاريخية فهي التي تهيم عليها الوظيفة الإخبارية للغة. وتقوم الخيلة الاسترجاعية بالدور الأساسي، معتمدة على أرشيف الذاكرة البقطة التي لا تتردد في العودة إلى الوثائق الخارجية. أو اللجوء إلى عمليات التحقيق التي تحدد لمثل هذه السيرة مدى صدقها - من وجهة نظر كاتبها - في الإشارة إلى عالمها الخارجي ومن ثم مدى ما تفرضه على القارئ من الافتتاح بـصحة وقائمه وقبول منطقها^(١). وخلاصة القول، أننا في السيرة الذاتية الأدبية خاصة.. أمام "متخيل سردي" وحسب. وإن استمد وقائمه من المحيط الإنساني. وكان رايه شخصية مخلوقة من لحم ودم. مادامت هذه المادة الواقعية قد تحولت إلى عمل أدبي خالص (قصة - رواية - مسرحية ..) تصافرت في صنعها جملة من العوامل والعناصر المختلفة. من قبيل عنصرى الاختيار والانتقاء، وكذا الحذف والإضافة ثم التركيب. إلى جانب التدخل الواعي وغير الواعي لعامل الخزون الثقافي الكامن في ذهن المؤلف وهو يرسم (مثلاً) نموذجاً جديداً للشخصية حكاية لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل لواحدة بعينها من التي نراها أو نسمع بها في حياتنا الإنسانية. ذلك أنها نموذج مركب من مجموعة صفات مختارة من عدد من النماذج الإنسانية الموجودة في الحياة اليومية أو المختارة من نماذج الصور الخزونة في ذاكرة المؤلف (التاريخية أو الاجتماعية) إلى جانب ما التقطه المؤلف أو أضافه إليها من وحي خياله اللامحدود. والأمير نفسه بالقياس إلى أحداث السيرة الذاتية التي لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل. لواقع ما يجري في الحياة الإنسانية. مهما ابتعدت أو اقتربت من حافة التماس مع ذلك الواقع الفعلي.

ولعل الافتراض بأن الرؤية السردية التي تكون داخلية. لأنها تستعين غالباً بضمير الأنا.. تقنية حديثة. ينطلق - أي هذا الافتراض - برأينا - من ارتباطها بتقنيات تيار الوعي الحديثة. التي تنهزم من الذات. من أعماقها. من وعيها ولاوعيها على شكل فيضان من النافذة والحوارات الداخلية. أبرز تقنيتين من تقنيات تيار الوعي فالذكر يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء. أي إلى الماضي البعيد أو القريب. ولذلك سميه سيرا قاسم بالاسترجاع^(٢). الذي يهيم أحياناً ملتصحاً بالحوار الداخلي (الونولوج) مع الذات. الأمر الذي جعل جماعة من النقاد تطلق عليه اسم: "المناجاة الذاتية" على اعتبار أن المناجاة في العربية كانت تعني حديث النفس وفي زماننا. أصبحت تعني ليس الحديث إلى النفس بصوت خافت أو بدون صوت البتة قدر ما تعني مظهراً من مظاهر الانعزالية، أو الوحدة^(٣). بل الصوت المنفرد في الإبداع القصصي. خاصة.

ونصل الآن إلى القسم الثالث من أقسام الرؤية السردية. وهو الرؤية الخارجية. انطلاقاً من الاتجاه الأدبي الذي أسميناه "الاتجاه الجديد" (تقريباً بينه وبين الاتجاه الحديث. لأن هذا الاتجاه الجديد أكثر حداثة من السابق سواء أكان ذلك على مستوى التقنية أم كان على مستوى الفلسفة الكامنة خلف توظيف التقنية توظيفاً فنياً).

وتختلف الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد هنا عن الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدي في أمور وتتفق معها في أمور أخرى. فهي تختلف عنها بداية. وبشكل جوهري في مفهوم الاتجاه الذي عدا اليوم يستعين بمخترعات التكنولوجيا الحديثة. كالسينما تحديدًا وتقنيات التصوير السينمائي وأبرزها (الكاميرا المتحركة) العبر عنها بمصطلح الترافلينج). وحين يصبح دور الراوي شبيها بدور الكاميرا المتحركة في الأفلام السينمائية. فإن ذلك يقتضي التشابه أيضاً في صفات الكاميرا ذات الدور الآلي، كالمحايدة. أو الموضوعية تحديدًا. فالرؤية هنا تنطلق (كالرؤية في القسم الأول) من أسلوب السرد الموضوعي الذي جعلها تنتمى بالخارجية، لأن الراوي فيها شخصية غير مشاركة في صنع الفعل السردى (الحديث) ولذلك تستعين كثيراً. كالرؤية التقليدية. بضمير الغائب (هو). غير أن هذا الراوي بضمير الغائب (هنا) موضوعي - غاية الموضوعية - أي ينبغي له أن يكون خارجياً. محايداً تمام المحايدة. فلا يتدخل بالتعليق أو التفسير أو الانحياز

كما كان ذلك ممكنا للراوي كلي العلم. ذلك أن دور هذا الراوي الخارجي الجديد أصبح شبيها بدور الكاميرا الألي. ومن هنا كانت "وظيفة هذا الراوي هي التسجيل. أي أنه يعمل إلى أن تكون وظيفته أقرب إلى وظيفة الآلة. إنه تقنية آلي"^(١٠). نكتفي بمجرد التصوير. أي التقاط كل ما يبدو أمام عدستها التقاطا آليا، خارجيا.

ولعل من الضروري نقدياً أن نشير في هذا السدد إلى ما يؤديه مثل هذا التقسيم (برأينا) إلى بروز تقنية سردية مهمة ذات صلة مباشرة وعلى مستوى الاتجاه الأدبي وكذا التوظيف الفني لها) بالرؤى السردية الخارجية والداخلية. ونقصد تقنية الوصف. المعبر عنها بمصطلحات من قبيل: الوقفة والاستراحة والصورة. هذا الأخير نختاره في مقاربتنا التقليدية لكونه المصطلح الأكثر مناسبة للتقسيم الذي قمنا به عند الحديث عن الرؤى السردية التي تنقسم في شوتها تقنيات الصورة إلى: صورة وصفية وصورة سردية وصورة سينمائية. أما الصورتان الوصفية والسردية فهما القسمان اللذان نستعمل تسميتهما من حديث الناقدة سيرا قاسم عن تقنية الوصف. وهي تقول: "هناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة. أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها"^(١١). والصورة الوصفية هي التقنية التي تقابل مصطلح (الوقفة الوصفية) لدى معظم النقاد الذين يعتبرونها انقطاعاً عن سيرة الزمان السردية. حين يتوقف السارد عن متابعة الحدث كي يصف مشهداً ما. أو مكاناً أو شخصية ثم يعود لمتابع ما كان قد توقف عنه من الأفعال الساردة على طريقة "ثم... ثم..." حسب "أورين موير" في الكتابة ذات الاتجاه التقليدي. خاصة.

ويكاد "جيرار جينيت" أن يكون الناقد الوحيد الذي لا يعد الوصف (من هذا القبيل) وقفة أو انقطاعاً عن سيرة الزمان السردية. بل تقنية ذات وظيفة تأملية. تحمل معنى. بحسب لصالح الفضاء النصي ويضفي عليه نوعاً من الاستراحة الذهنية التي من شأنها أن تشجع وسيرة الزمان السردية فلا تعطله عن الضي قدماً، على الإطلاق. وفي هذا السدد يقول جينيت: "فإن ذلك الوصف. لا يحتم أبداً وقفة للحكاية أو تعليقاً للقصّة. أو للـ"عمل" حسب المصطلح القديم. وفعلاً إن الحكاية البروسنية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفاً تأملياً للتبطل نفسه (...). وبالتالي لا تثقل القطعة الوصفية أبداً من زمنية القصّة"^(١٢). ولعلنا نشيف الإشارة إلى ما يقوم به الوصف (حتى حين يكون وقفة) من وظيفة سد الثغرات الحكائية التي كانت تحدث في نسج السرد لولا حضور الوصف مسهماً في إعطاء خلفية عن هذه الشخصية فتتعرف بذلك على أمزجة الشخصيات وطابعها والمستوى الاجتماعي الثقافي الذي تنتمي إليه وسواء أكان الوقفة الوصفية وظيفة تأملية أم لم تكن. فإنها تظل صورة وصفية. اعتمدت عليها الكتابات ذات الاتجاه التقليدي فاستغرقت حيناً بلغ حد الصفحات الطوال. في الأعمال الروائية. خاصة حين كان الراوي كلي العلم يقطع الحدث المتتابع بأحرف العطف كي يعطينا خلفية (ما) عن هذه الشخصية أو ذلك المكان في الصفحات الأولى من الرواية وفي بدايات فصل من فصولها وكذا في ثلثها الحدث. كأنما شابهت الوقفة الراوي كلي العلم في صفة (الخارجية) ذات الاتجاه التقليدي. ذلك أنها (مثلاً) لاتقع في سياق السرد وأفعاله المتتابعة. إلى الحد الذي جعل جماعة من النقاد يجيزون حذفها دون أن يؤثر ذلك على فهم الرواية وموضوعها الذي كتبت من أجله.

وما دما نقتصر (بالضرورة الفنية) وجود علاقة مباشرة بين الرؤية والصورة. فإن القسم الثاني من أقسام الصورة ينطلق غالباً من الراوي الداخلي بضمير المتكلم (أنا). وهو يوهنا أو يحاول إقناعنا بواقعية التجربة الشخصية والسيرة الذاتية التي يقسها علينا. كما يوهنا بواقعية كل من مرّ بهم فيها وما مرّ به. لذلك ولأنه واحد من شخصوها الذين يشاركهم ويصاحبهم ويكون معهم في صنع الفعل السردية (الحدث)... يوزع وصفه للشخوص والأمكنة والوالمف على أفعال السرد.

ويجعلها ملتصحا بها وبمدلولها الفني الثنائي قداما. ولذلك اعتبرت هذه الصورة السردية متحركة بل وصفت بأنها متحركة. لالتحامها بحركة أفعال السرد (ديناميته) في حين اعتبرت - سيرا قاسم - الصورة الوصفية السابقة سكونية. لأنها مجرد حشد لمجموعة من الصلوات غير الميثوقة في ثنائها الفعل والحركة. أو معزولة عن تنامي الحدث الحكائي. في رأى معظم النقاد. وأن الراوي الذي نرى من زاوية الصورة السردية. ينطلق من تقنيات تيار الوعي المنهمرة على شكل فيضان من الذاكرة والحوار الداخلي وشتى تقنيات الحلم (الفانتازيا) والخيال والتكثيف الفني... اعتبرنا تلك الصورة حديثة الاتجاه وكذا التوظيف الفني لها. الذي يحاول اقتناصا بواقعتها. مستخدما في ذلك عنصر الإيهام الذي ينطلق منه التوظيف الفني للراوي بشعير المتكلم وهو يصف الحدث وكل من مر بهم في مذكراته الشخصية ذات الطابع الاعترافي (التيوبوغرافي).

أما القسم الثالث من أقسام الصورة فهو الصورة السينمائية. التي تنطلق من عيني الراوي في الرؤية الخارجية ذات الاتجاه الجديد في الأدب. وهي الرؤية التي ذكرنا سبب جدتها الكامن في كون الراوي فيها شبيها بالكاميرا المتحركة (الترافلينج) في التصوير السينمائي. هذا الراوي الذي يطلق عليه النقاد تارة اسم "الراوي غير الظاهر" وأخرى اسم "الراوي الشاهد" ويعرفونه "بالراوي غير الظاهر" - إذن - عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور. وهذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إليه مرعاها فيبدو الشيء القريب منها كبيرا والبعيد عنها صغيرا والذي يقع في مجالها معلوما والذي يقع في مجالها مجهولا. كما أن لون العدسة وشكلها يعكسان لون العالم المصور وهيئته. فيتلون وينكشف بتغيرها ويستقبل بتحديثها ويمتوى باستوائها. ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله. بكل جزئياته وهيئاته وألوانه تتشكل تبعاً لشكل هذه العدسة الرائدة ولونها وزاويتها وموقعها^{١٢٠}. وتطلق بمعنى العبد على هذا النوع من الرواة اسم الراوي الشاهد. ذلك أن وظيفته الآلية التي غدت تشبه الكاميرا. حددت دوره في بنية النص السردى. وهو مجرد "الشهادة" شهادة الكتابة على زمنها. على واقعها الثقافي. حيث في هذا الزمن الذى تغيرت وبتيرته التاريخية واختلف واقعها الثقافي تراجع أثر الكاتب وضموت فاعلية الكتابة. والتراجع ليس تلقائيا. بل هو قائم في إطار الشعور بهيمنة السلطة السياسية وقوة حضورها في الثقافي أو قدرتها على الإمساك بالثقافي^{١٢١}. ومن هنا كانت الصورة السينمائية التي تنطلق من عيني الراوي (غير الظاهر) أو الراوي الشاهد. هي البنية الشكلية - إذن! - التي لا يظهر فيها هذا الراوي الخارجى البتة على مستوى القول ولا يتدخل بالتفسير أو بالتعليق ويجعلنا نتابع كل ما تلتقطه عيناه (بالصوت وبالصورة) النقاط آليا. محايدا وموضوعيا غاية الموضوعية. لأنه - إذ ذلك - النقاط خارجى تماما يجعلنا أمام عرض سينمائي متطور تكنولوجيا. أو بنية شكلية جديدة وأكثر حداثة مما اعتمدنا على قراءته في الكتابات السردية. بنية مؤهلة في العناية بالشكل. إلا أنها. مع ذلك. بنية ذات معنى عميق في بعده الفلسفي الذى يقع وراء العرض السينمائي القوي في كامل البنية السردية التي حددت هوية الراوي المحصورة وقتئذ بمجرد الشهادة ووظيفته المحددة بمجرد التصوير الخارجى. بل التسجيل الآلي. حسب معنى العبد.

الرؤية الثنائية

حين تجتمع الرؤية السردية: الخارجية التقليدية (بوجه خاص) والداخلية الحديثة في بنية النص السردى الواحد. يطلق النقاد على مثل هذه الرؤية مصطلح الرؤية الثنائية. حيث تكون أمام رؤيتين سرديتين متباينتين غالبا. ومن ثم راويين اثنين. أحدهما بشعير الغائب (هو) والآخر بشعير المتكلم (أنا). أي أننا نكون أمام نص سردي واحد. يجمع بين اتجاهين أدبيين متباينين. بالضرورة الفنية.

الرؤية المتعددة

ينبغي الإشارة إلى أننا حين نقول: إننا أمام رؤيتين سرديتين "وهما الرؤية الثنائية الناتجة عن امتزاج رؤيتين هما الخارجية والداخلية". والرؤية المتعددة وهي الرؤية التي تنتج فيها الرؤية وتختلط وتشابه فتتولد بها السرد"^(١). فذلك يعني أن هاتين الرؤيتين الأخريتين - ونقصد الثنائية والثلاثية - رؤيتان فرعيتان عن الرؤية السردية الثلاث. باعتبارها الرؤية الرئيسة في التقسيم التقدي لها. وأن ما نقوله عن الرؤية الثنائية أو المتعددة يظل من قبيل الجمع بين أكثر من رؤية من تلك الرؤية الرئيسة. ومن هنا كان مفهوم الرؤية المتعددة يعني السماح باستخدام عدد من الرواة الذين لا يخرجون عن مفهوم الراوي في التقسيم الثلاثي الرئيس للرؤية السردية التي تحدثنا عنها سابقاً. غير أن تعدد الرواة (وكذا الرؤية) الممكن في بنية النص السردى الواحد ينطلق من السماح للرواة (فوق الاثنين) بالتناوب الفني على رواية الأحداث واحداً تلو الآخر. ومن الممكن أن يستقل كل واحد منهم بسرد حكايته بنفسه أو يسمح لهم بسرد الحدث الواحد كلٌ من وجهة نظره المختلفة نسبياً عن الآخر"^(٢). ولأنهم مجموعة قليلة أو كثيرة من الرواة وصلت رؤيتهم بأنها متعددة وليست ثنائية ولا أحادية.

نماذج المقاربة النقدية

بداية، تجدر الإشارة إلى أن أعمال عبد الولي (القصصية وكذا الروائية) تكاد تنحصر في رؤيتين سرديتين، هما: الرؤية الخارجية ذات الاتجاه التقليدي والرؤية الداخلية ذات الاتجاه الحديث. وهذه الأخيرة، لعلمها الأكثر استحواداً على البنى السردية في كافة أعماله حسب ما يمكن أن نلاحظه عند المقاربة النقدية للمجموعات التي تضم نتاج عبد الولي القصصي. وهي "الأرض يا سلمى" و"عمنا صالح" و"وشيء اسمه الحنين".

ولعل أول ما يمكن أن نلاحظه. منذ القراءة الأولى لقصص المجموعات الثلاث - موضوع المقاربة النقدية - نسبة الحضور التي تشكلها الرؤية الداخلية بالقهاص إلى إجمالي عدد القصص الذي يبلغ ثلاثين قصة. تستحوذ الرؤية الداخلية المستعينة بالراوي بضمير التكلم على ثمان عشرة قصة منها. أي بنسبة (٤ : ٣) تقريباً. في حين تستحوذ الرؤية الخارجية للمستعينة بالراوي بضمير الغائب على التثني عشرة قصة. أي بنسبة (١ : ٣). أي أن نسبة الرؤية الداخلية بالقهاص إلى الرؤية الخارجية هي (٢ : ١) تقريباً. ذلك مع ملاحظة الحضور النسبي للرؤية الداخلية حتى في القصص المسرودة بضمير الغائب ذلك أنها تقع في سياق السرد الذاتي العام للراوي بضمير التكلم الذي يروي لنا عن كل من مر بهم. وما مر به في تجربته الشخصية. مستعيناً عند الحديث عن كل ذلك بضمير الغائب التابع ضمناً (وقتئذ) لضمير التكلم الذي تنهمر من خلاله كل الذكريات والواقف الجوهرية (المؤثرة) أو الثانوية العابرة.

- أولاً : نماذج الرؤية الداخلية

في المجموعات الثلاث - موضوع المقاربة النقدية - تنطلق الرؤية الداخلية مما يطلق عليه النقاد بأدب السيرة الذاتية. وذلك لترتيب بالراوي بضمير التكلم وهو بدون ذكرياته (الجوهرية أو الثانوية) على هيئة مذكرات شخصية عاشها وخبرها ومر بشخصياتها في داخل الوطن وفي المهجر معاً. منذ طفولته التي تزامنت مع عهد الألفة الذي فرض على الناس وإبلا من الظلم والقهر والتخلف والجوع ودفعهم إلى اختيار الهجرة سبيلاً للخلاص والبحث عن الرزق والذات والاستقرار. وعلى الرغم من أن هذه الذكريات ذات أساس واقعي فعلي (تاريخي) إلا أن المعالجة الفنية لها جعلتها مجرد متخيل سردي. لا يمكن أن يكون صورة طبق الأصل عما يحدث ثامناً في الواقع الإنساني. حسب ما أوضحنا ذلك عند الحديث عن أقسام الرؤية السردية. ومن هنا تنطلق مقاربتنا

التقدير للنصوص القصصية المختلفة، من حافة التماس بين الفن والواقع، بل من الفن بالدرجة الرئيسية. وإذ ذاك، فنحن أمام متخيل سردي اسمه (قصة) وحسب. قصة، بل قصص وذكريات شهدا الراوي بضمير المتكلم تارة في القرية وتارة في المهجر. في أدیس أبابا (الحبشة). تحديداً ابتداءً من قصة "امراة" أولى قصص مجموعة "الأرض يا سلمى" وهي قصة تحكي - في موضوعها الفني - عن إحدى الذكريات التي مر بها الراوي بضمير المتكلم زمن مراهقته في أدیس أبابا. حين اتجه هو وأقرانه المراهقون إلى واحد من أزقتها المؤدية إلى حانات الرقص والشراب، بحثا عن امرأة من بانعات الهوى. وحين يجدونها يتخذ الراوي بضمير المتكلم موقفاً محايداً يكشف عن خوفه العميق وخجله البالغ مقارنة بأقرانه المراهقين له. وهم يعبرون عن رغبتهم (الإيروسية) بحرية تامة. جعلتهم يحيطون بها حتى أصبحت وسطهم كالغارة في الصيدة - حسب تمييزه. ولعل السبب في بقاء هذه الحادثة العابرة خالدة في ذاكرة راويينا بضمير المتكلم ما حملته من آثار نفسية (وربما فلسفية) عن أول امرأة قابلها في حياته. خاصة، حين انتهت إلى خوفه وإلى خجله، محاولة تخليصه من إرثه الثقافي الخزون في ذاكرته الأيديولوجية والاجتماعية عن المرأة وعن وابل المحرم والمنوع عند التفكير في إقامة أية علاقة من أي نوع معها. ولذلك ظلت قبلتها وحرارة صدرها وابتناساتها باقية في ذاكرته التي دونت اعترافه الذي يقول في سياقها: "لم أشعر بأنني أسير فشطاتي تحمّلان دفء شفتيها وصدري يحترق ووجنتاي تتلهيان. شعرت بالسعادة وأنا أحمل آثار امرأة لأول مرة ورائحة عطرها تفوح من ملايبي. كانت السعادة غامرة وشرارت لي عيناها وأحسست نحوها بالحب"¹¹. هكذا يمكن لنا أن نفهم شيئاً من المسكوت عنه انطلاقاً من المنطوق السردية الذي يتجلى على مستوى القول في بنية الشكل القصصي وحسب التعانج التي تلتقطها من المقاطع السردية المختلفة كأداة تبرهن على صدق ما نؤوله فنياً.

وفي ضوء ما كنا قد تحدثنا عنه في أقسام الصورة المنطلقة أساساً من تقنيات الرؤية السردية. نلاحظ أن الوصف المرافق لتقنية التذكر الواردة على لسان الراوي بضمير المتكلم في بنية القصة المشار إليها (مثلاً) هو الوصف الذي تسميه سيزا قاسم "الصورة السردية" حين تتنجم الصفات مع أفعال السرد التحاماً بنسبياً لا يمكن عزله. لأنه، إذ ذاك، يسهم في نمو السرد وتطوره. علاوة على أنه وصف نفسي، ينسجم وتقنيات تيار الوعي الحديثة التي يسيطر فيها التذكر كثيراً، ويبدو الوصف عندئذ تابعاً من الذات ومن شعورها ولا شعورها. لذلك كان ضمير المتكلم أقرب الضمائر إلى الرؤية الداخلية المنطلقة من أسلوب السرد الذاتي.

وفي قصة "الغول" التي يتخذ عنوانها بعداً رمزياً يتجه مثلاً إلى معنى الإمام. تبرز صفة مهمة من صفات الرؤية الداخلية. وهي صفة المشاركة أو الصحابة التي جعلت التقاد يسمونها أحياناً (الرؤية مع). ذلك أن الراوي بضمير المتكلم - كما أشرنا سابقاً - يكون مشاركاً للشخصيات الأخرى في صنع الحدث والأحداث. ولذلك وهو مثلهم في العلم والعرفة، أي أن معرفته تساوي معرفتهم المحدودة. وهو مثلهم يسمع ما يسمعون من المعلومات الواقعة في عالمه الحكائي. وذلك ما يمكن أن نلاحظه منذ الأسطر الأولى من قصة "الغول". حين يتحدث على سبيل التذكر مخاطباً صديقته بالقول مثلاً: "الرياح تعصف في الخارج بشدة بأصديقتي، فأقتربي مني لأحكي لك قصة ... أصغر إلي جيداً. لأنها قصة سمعتها عندما كنت طفلاً ويسمعها كل أطفال قريتي الآن. قصة انتصارتنا. إنها عن الغول في جبلنا"¹². وبالتأمل في موضوع القصة بتقنية الراوي بضمير المتكلم. نلاحظ أنه بالفعل يحمل بعداً رمزياً يشير إلى أن القصة في الأساس حكاية شعبية، نسجت الخيلة الاجتماعية الكامنة في الإرث الثقافي العام ووظفها المؤلف كي تعبر عن مرحلة تاريخية حاسمة في حياة الإنسان اليمني المعاصر وتقص مرحلة الثورة وسقوط أسطورة الإمام الزيدية في ذاكرة الناس ووعيهم. ومن هنا اتخذ القول في القصة بعداً سياسياً رمزياً يتفق باختصار شديد مع الشل العجتر

من الذاكرة الشعرية. والذي يقول: "إن البعوضة تدمي مقلة الأسد" ذلك أن الراوي بشمير المتكلم أعطى صفة بطولية لامحدودة لامرأة ضعيفة. بل أرملة مرش طلقها فلم تستطع معالجته وإتقاذ حياته لتقرها حتى كاد الأمل أن يضيع لولا أنها توصّلت بالتفكير العميق إلى الحل الذي كان يتخلص في الحصول على قلب الغول. لأنه الدواء الذي لا يمكن السيطرة عليه إلا بقتل الغول. وبالفعل قتلت الغول وانتهت أسطورة الغول المرعبة. بوصفه موضوعاً رمزياً لنهاية أسطورة الإسام المستبد على يد فئة مناضلة ومقهورة (سياسياً واقتصادياً) من الشباب الأحرار في شمال اليمن وانتصارهم بشجاعة يأسلة على جيروت الإمام وطقايته. بالثورة التي اندلعت نيرانها سنة ١٩٦٢م. وقد تكون الذكرى المزهرة على لسان الراوي بشمير الأنا في الرؤية الداخلية هذه... موقفاً عابراً أو لحظة انفعالية مكثفة. تتسجم ومفهوم القصة القصيرة الذي يعتبرها "فن اللحظة الحاسمة واللغة السريعة والفرض الواضح. يتم التعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفصال"^{١٢٠}. فمن المواقف العابرة التي نجدتها في قصص عبد الولي. مثلاً، قصة "سوق السبت". وهي القصة التي نقرأ في أسطرها جانباً من ذكريات الراوي بشمير المتكلم بعد عودته من المهجر إلى الوطن. حيث تعطلت السيارة بالراكبين القاصدين (سوق السبت) لشراء متطلبات العيد وكان الراوي بشمير المتكلم مثلهم متجهاً إلى تلك السوق التي تتخلص أبعيتها قبل الثورة في أمرين: الأول كون السوق بمثابة مركز تجاري يلبي احتياجات الناس الشرائية. والثاني موقع السوق الحساس آنذاك. أي قبل الوحدة اليمنية بعقود تاريخية. "سوق السبت هي نقطة تقصّل بين شمال اليمن وجنوبه". كما يقول الراوي بشمير المتكلم وهو يصف كل ما شاهده فيها وكل من مر بهم ولفّوا نظره من الناس. كذلك المرأة التي كانت تتابع ما كان يدور بين الحمير والحيال التي تربطها. من صراع. يقول مثلاً: "فدا العيد والسوق بفجيجها تثير الغشيان والصراخ وصوت الناشية وتهيق الحمير وهي تتغازل أمام باب الطاحونة. شير أن الحبال التي تربطها إلى الجدران تمنعها من تنفيذ ما تريد. كان صراعاً حاداً بين الحمير والحيال والشمس ترسل أشعتها بقوة، والذباب يراود العيون بأصرار. وامرأة تختلس النظر إلى ما يدور. كانت سمراء صغيرة نحيلة الجسم في ملابس سوداء على وجهها حرمان سنوات الشباب وهي تتابع ما يدور وخيبة الأمل رسم بقوة كلما هزم الحمير"^{١٢١}. ولأن ضمير التكلم تقنيّة توهمنا فيها بأننا أمام سيرة ذاتية واقعية بالفعل. تبدو الرؤية الداخلية محملة بمواقف للراوي. يمكن أن تكون سياسية أو اجتماعية أو فلسفية ذات أبعاد ورموز عميقة ودالة جميعها على المؤلف الختيني خلف قناع هذا الراوي بشمير المتكلم. من قبيل موقفه المزودج (ونقصد الحشاري وكذا السياسي) في قصة (العم صالح). وهي القصة التي يجزّم راويها بشمير المتكلم صراحة (أي مستوى المنطوق السردى) أنها واقعية. حدثت بالفعل، ويحاول أن يستخدم أسلوب العامة من الناس حيث يريدون أن يؤكدوا صدقهم في كل كلمة يتفوهون بها. فيقول عبر حوار المفتح على الآخر (السامع أو القارئ) مؤكداً صدقه في القصة التي يرويها عن العم صالح. المعجون الذي كان يراه في سجن القلعة (مثلاً): "ولكن لماذا كل هذا الحديث ما دمت أريد أن أقص عليكم سبب وجوده هنا. وقصته هذه - وأقسم لكم لم تكن من بنات أفكاري ولا بعض مؤلفاتي القصصية وإبما كان الذين يصدقونها أن يذهبوا إلى هناك ولأن يدخلوا سجن القلعة ليتأكدوا من أنني لم أقل شيواً الحقيقة..."^{١٢٢} ويتلخص موضوع القصة التي يرويها لنا الراوي بشمير المتكلم (باعتبارها ضمن ما مر به في تجربته الشخصية ومعاشته للناس) في التعصب الديني الذي صدر عن أهالي صنعاء ضد قصة العجب التي انتشرت عن العم صالح في شبابه. حيث أحب فتاة يهودية. وهو الشاب الوسيم الذي كان أول من عرف قيادة السيارات في اليمن عندما وصلت أول سيارة إلى صنعاء في الثلاثينيات. علاوة على إصرار الفتاة اليهودية على التمسك بهديتها ورفضها اعتناق الإسلام إلى أن "غادرت صنعاء، دونما كلمة وداع. وغادر صالح العمراني عالم العقلاء. يقود نفسه

وكانت سيارة^{١٢٩}، هكذا يقول لنا الراوي دون أن يعطي تبريراً مباشراً لسبب دخول العم صالح سجن القلعة إلا الجنون. ذلك أن سجن القلعة في عهد الأنمة كان مشهوراً بالجمع بين المجانين والمتعطلين سياسياً. وبالنظر إلى البنية الكلية للمنطوق السردى الدال بدوره على السمكوت عنه، يمكننا أن نفهم السبب الكامن وراء سجن العم صالح (زمن شبابه) الذي قد يكون سياسياً إلى حد كبير. ذلك أن الرجل كان أول من عرف قيادة السيارات زمن حكم الأنمة في اليمن. حين كان من حق السلطة فقط أن تمتلك السيارة وأن تلتفت من يقودها. وهذا يعنى أن العم صالح كان من المقربين إلى السلطة. فلماذا تعرض للسجن إذن؟ ربما لاعتقاده بأن السلطة السياسية هي السبب الحقيقي في فشله في قصة الحب. ذلك أنها كانت تكرس في أنظار الناس تعصبا دينياً لا محدوداً ضد اليهود (وإمامة في اليمن كانت في الأساس سلطة دينية) وقد عطف هذا التعصب الديني من الفجوة الحضارية بين الديانتين (الإسلام واليهودية) وجعل الناس في صغاء (ومن ورائهم السلطة السياسية) يثورون على قصة حبه ويدفعونه من ثم إلى اتخاذ موقف عدائي حاد من الجميع بمن فيهم حبيبته التي رفضت أن تتخذ موقفاً سليماً من الإسلام فتعتقلته. لذلك كان الموقف العدائي من السلطة السياسية (حسب ما يمكن أن نفهم على مستوى السمكوت عنه) السبب في دخوله السجن، ذلك أنه الموقف الذي لا يسمح به عادة الحاكم الأستقراطي في الأنظمة الدكتاتورية.

وقد يتشتم الموضوع الاجتماعي الذي تعالجه القصة فنياً بعداً سياسياً وفلسفياً رمزياً. كالذي نفهمه من قصة (وكانت جميلة) التي يتلخص موضوعها الواقع على مستوى المنطوق السردى (أي القول) في حكاية تلك المرأة الجميلة التي تأتي من الجبل إلى مدينة الراوي بشمير استكلم محملاً بكل ما ينتجه الجبل من خيرات وقات وخضراوات وفواكه تبعها في المدينة. ولعل السبب الذي خلد حكاية هذه المرأة الجميلة في ذاكرة راوينا يكمن في التميز والغموض الذي يحيط بها ويجعلها تتجاوز بعدها الفسيولوجي الواقع على مستوى المنطوق السردى إلى الأبعاد السياسية وكذا الفلسفية التي نفهمها على مستوى السمكوت عنه في ثنائية المنطوق والسمكوت عنه التي نحاول الانطلاق منها ونحن نقارب بتبويباً ما تؤديه الرؤى السردية في قصص عبد الوهي. خاصة - من وظائف فنية من شأنها أن تخدم السرد وأن تسهم في إيصال الرسالة المرجوة من الأدب والإبداع عموماً - ليس على المستوى الإنساني فحسب، بل على المستوى الفني نفسه. وعلى اعتبار أن النص السردى - كما نعلم - رسالة تحتاج إلى مرسل (الراوي باعتباره تقنية سردية) وإلى مرسل إليه (القارئ أو المتلقي بوجه عام). ويستطيع هذا الأخير وخاصة المتلقي أو الناقد الواعي. وهو يتتبع سيرة المرأة الجميلة (الموجزة طبعاً حسب ما يقتضيه شكل القصة القصيرة فنياً) وكذا من خلال علاقة الناس بها في تلك المدينة أن يجد تأويلاً مقنعاً (إلى حد كبير) للبعد السياسي الرئيس في القصة. فعلى يقول الراوي بشمير المتكلم في سياق معرفته المحدودة بتلك المرأة: "من هي؟ ما اسمها؟ ومن أية قرية أنت؟ ولماذا لم ترها من قبل؟ وهل هي متزوجة أم لا؟ مئات الأسئلة كانت ترمي في الشارع ولا تجد من يلتفتها وإن كانت هناك هصات تقول إنها ليست جديدة على المدينة أو إنهم رأوها من قبل طفلة كانت تنزل من الجبل مع أمها ولكن لا تأكيد هناك بشيء. ابتسم أحدهم، إنه يعرف أمها التي كانت تشبهها تماماً وكانت مثلاً جميلة عام ١٩٤٨، وكان عشاقها والرافسون فيها أكثر منها. ولكن الأم ماتت في ظروف غريبة بعد أن ولدت طفلتها هذه. وأنها لا تعرف أمها مطلقاً. وأن الذي رباها كان والدها الشيخ الذي يرفض أن يئول من الجبل وأنه قابع هناك يزرع أرضه ويرعى ابنته كل يوم. تحدثت المدينة أكثر وأكثر وأعتقد أن مدينتنا لم تنم تلك الليلة وإن نامت فقد كانت تحلم وتتمنى أن تراها كل يوم .. كل ساعة وكل دقيقة"^{١٣٠}.

لعلنا نلاحظ أولاً الرؤية الداخلية التي يبدو فيها الراوي بشمير التكلم محدود العلم بالسيرة الذاتية التي سمع بها مربية على ألسنة الناس وضمن ما هموا به. مثله في ذلك مثل أي شخص

في تلك المدينة التي قدمت إليها المرأة الجميلة من الجبل. ولعل التأمل في المقطع السابق يلاحظ أن الصورة الموجزة لهذه المرأة الجميلة تحمل بعداً سياسياً وإرادياً على سبيل الرمز الذي يمكن لنا أن نلتك غموضه الفني لنعده إلى سباقه التاريخي. بالقول مثلاً: إن هذه المرأة الجميلة ترمز إلى عدة معانٍ. كالأرض والوجود والحياة والثورة. ولعل هذا الأخير - اقرب المعاني إلى الصورة المرودة على سبيل الرمز. ذلك أن الأم التي كانت تشبه ابنتها في سفة (الجمال) - كما يقول المقطع السابق - ماتت في ظروف غريبة وتحديدًا عام ١٩٤٨م. وهو العام الذي اقتلن في تاريخ اليمن المعاصر بالمحاولة الثورية التي فشلت في الإطاحة بنظام الملكة المتوكلية آنذاك ومن ثم الفشل في تحقيق البادئ والقيم والأهداف الجميلة. ولذلك اقتربت صفة الجمدال بالمرأة وبالألم التي ماتت بعد أن ولدت طفلتها. أي بعد أن تركت الأمل مفتوحاً للقيام ثورة أخرى جميلة. أيضاً في مبادئها وقيمها وأهدافها التي اتضح للراوي بشعير التكلم على مستوى البعد الفلسفي الطوباوي ومن ثم السوداوي أن الثورة اللاحقة كذلك المسابقة تبدأ جميلة وبراقة ومثمرة. سواء أجهضت ففشلت أم نجحت فاستأثرت بجمال زهوها وثمارها ذو السلطة والنفوذ والرفعة من محتواها الفعلي الذي قامت من أجله. حتى أصبحت مجرد كلام أجوف من أي معنى باعث على الأمل أو الحياة. ولذلك هدت المرأة الجميلة في آخر سيرتها الموجزة (على سبيل الرمز) مريضة وفاقة لسحرها القديم وفارسها المجهول الذي ضاع في إحدى صفحات الكتب - كما يبدو ذلك على مستوى الحوار الذي كان يدور بينها وبين الراوي بشعير التكلم الذي بدا متعباً في موقفه منها وفي علاقته بها.

تلك العلاقة التي على الرغم من صدقها ظلت سلبية تكشف عن عجزه في التعبير أكثر من مجرد الاحتفاظ بحبه لها في قلبه وفي تدوين تاريخها - يقول مثلاً في إحدى حواراته ذات البعد الفلسفي معها: "وأصبحت أرقبها.. قالت لي ذات يوم:

- هل لازلت تسجل تاريخي؟

- قلت لها: بدقاته.

- قالت: ولكنك لا تعرف الحقيقة

- قلت: الحقيقة دائماً لا تفال لأنها لا ترى.

- قلت: إذن ماذا تسجل؟

- قلت: عواطف الناس نحوك. عواطفهم الصادقة وعواطفهم الكاذبة^{١٠٠} وعلى الرغم من أن هذا الراوي بشعير التكلم بدأ شبيهاً في دور التسجيل والشهادة بدور الراوي غير الظاهر في الرواية الخارجية ذات الاتجاه الجديد فإن الشيء هنا يقف عند حد الدلول الفلسفي لا الدال الفني. فالراوي (غير الظاهر) لا يشارك في صنع الحدث مثلاً. لأنه ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي. ولذلك كان خارجياً في حين أن هذا الراوي بشعير التكلم ينطلق من أسلوب السرد الذاتي الذي جعل منه شخصية مشاركة ومصابة للحدث ومن ثم راصدة له من الداخل وإن بدا دوره في صنع الحدث محصوراً (هنا) بمجرد التسجيل أو الشهادة على عصره. هذا الدور النطو تاريخياً بالإنسان المثقف صاحب الإرادة الملوية والقرار الملول وصاحب العقل التأمل والقلم المدون من على بعد أو مسافة ظاهرة أو خفية. اختيارية أو مفروضة من قبل ذوي النفوذ والسلطان.

ولأنه كذلك من الوجهة الفلسفية على الأقل بدا على مستوى الفن. في بنية القصة، الشخصية التي أحببتها المرأة الجميلة. ذلك أنه الوحيد الذي استوعب قدرها وسر جمالها فأحبها حباً صادقاً ومختلفاً عن كل الذين أحاطوا بها وتزوجوها أو لم يفعلوا. مثل صاحب الاستودع الكبير الفني جداً الذي كان زوجها الأول. أو ضابط أمن المنطقة زوجها الثاني. مع الإشارة إلى أن زوجها لم يدُم لأن كلا منهما لم يكن مؤهلاً للاقتراح بها. وحسب ما يبدو من علاقة المرأة الجميلة بالراوي بشعير التكلم. نلاحظ أنه الوحيد الذي كان مؤهلاً للزواج منها لأنه يرمز للنموذج الوصي

والنضج والشعير الإنساني، الجدير إذن بصناع الثورات الناجحة القادرين ليس على مجرد إشعالها بل الحفاظ على مبادئها ومكاسبها وشتى قيمها وأهدافها الجوهرية. كأنما يريد أن يقول لنا: إن منطق البقاء للأقوى الذي هو منطق الغالب أساساً. يتحى جانباً المؤهلين لمساندة الهادئ والكاسب والأهداف الثورية ذات البعد الإنساني الذي ينبغي أن يكون بدءاً وخلافاً. ولذلك تفلد الثورات جدوى قيامها وسر جمالها. بل خلود ذكرها وتصبح مجرد شعارات تلقف على أطلال مجد كان وأصبح في طي التسيان بعد أن انطلقا بريقه وقشي على صانعيه. لعل في هذا التأويل الفلسفي ما يؤكد أهمية العنوان. حين اقترنت صفة الجمال باللعل الماضي (كان) وحين أسهم ذلك الاقتران في فك غموض الرمز الذي قد يكتنف موضوع القصة الاجتماعي أساساً، أو الذي يبدو اجتماعياً للوهلة الأولى. كأنما اختزل العنوان كل ما أوضحه التفكيك الفني للرمز في بعده السياسي خاصة.

– ثانياً : نماذج الرؤية الخارجية

الرؤية الخارجية في قصص عبد الولي هي التقنية التي يبدو فيها الراوي بشعير الغائب غالباً متصفاً بشي، من الديمقراطية، يعكس ما هو معروف عن هذه التقنية التقليدية ذات العلم المطلق والهيمنة التامة على العالم الحكائي الذي ترويه لنا وتحرك شخصوه الفاعلة بمشيتها الشبيهة مجازاً بمشيلة الذات الإلهية. وحين نقول إن الراوي بشعير الغائب هنا قد أصبح ديمقراطياً فهذا يعني أن عبد الولي أخرجه من جموده التقليدي واقترب به من حدود الاتجاه الحديث نسبياً. ذلك الاقتراب الذي نراه يتجلي على مستوى السماح لشخصوه القصصية (مثلاً) بالتعبير عن نفسها وبالتشابو مع الراوي بشعير الغائب في الرواية عن ذكرياتها وتجاربها الشخصية. بكل ما تحويه من آلام ومعاناة وهجوم وأحلام تفيض (غالباً) على شكل حوارات داخلية. ولعل أبرز نموذجين قصصيين نوردعها في هذا الصدد، هما: "الأرض يا سلمي"، وقصة "موسم". ففي قصة "الأرض يا سلمي" أولاً يبدأ الراوي بشعير الغائب الحديث عن سلمي حديثاً بهدف من وراءه إلى إفراح المجال أمامها كي تتناوب معه الرواية عن نفسها وعن معاناتها التي فرضتها هجرة الزوج إلى خارج الوطن. تاركا إياها (في القرية) ترعى الأرض والأبناء وأهل الزوج وتقضي شبابها في انتظار الغائب الذي طاللت سنوات اغترابه. والتأمل في الحضور الشكلي للرؤية الخارجية يلاحظ أن الراوي بشعير الغائب ظهر مرتين فقط في بداية القصة وفي نهايتها. في حين استحوذ الحوار الداخلي الذي قاض من ذاكرة سلمي على معظم السرد القصصي. يقول الراوي الخارجي: "لم يكن لدى سلمي عمل تؤديه في ذلك العصر، فالسما تعطى وجميع من في المنزل يُخلّون في نوم عميق فلم تجد إلا أن تخلو إلى نفسها في غرفتها وأن تتمدد على سريرها مولية وجهها الصغير شطر النافذة المفتوحة على الحقول وراحت مياه المطر تندفع من السواقي إلى الأرض العطشى، لكن خيال سلمي انطلق بها بعيداً عن الأرض والطر إلى أشياء لم تكن لتفكر بها وسامت صوتاً كأنه همسات رقيقة يقول: "سلمي - أخيراً ما أنت تواجهين نفسك...". هكذا يفيض تيار من الذكريات الملتحمة بالحوار الداخلي بعد أسطر معدودات ووردت على لسان الراوي الخارجي بشعير (الزهو). ويبدت كأنها مقدمه أو تعهيد (موجز) يسبق ما سوف يروي به حديث الروح من معاناة مسكوبة في قالب شبيه بالذكريات الاعترافية (التبويغرافية) التي تخاطب من خلالها سلمي (الشخصية المحورية في القصة) نفسها مستعينة بشعير الخاطب الذي يوحي بوجود آخر يفتح عليه الحوار الداخلي أو الصوت المفرد أساساً. وهكذا يقدم لنا الراوي الخارجي شخصيته القصصية أولاً ثم يتركها على خشبة المسرح تقدم نفسها بنفسها وتحكي لنا عن معاناتها التي هي معاناة كل امرأة في اليمن هاجر زوجها إلى خارج الوطن طلباً للرزق وتركها تتكبد مشاق المسؤولية الثقيلة على عاتقها قنرى الأرض حتى لا تبور والأبناء وأهل الزوج، لتكتشف أن الزوج لم يخلف عنها تلك الأعمال الشاقة التي كانت تقوم بها قبل الزواج في بيت والدعا حين كانت تظن أنها

بالزواج سوف تجد الراحة والهدوء ... كما تعترف بذلك على مستوى حوارها الداخلي مع نفسها حواراً ملتصقاً على الذات عبر الاستعانة بشعير الخاطب الذي من شأنه أن يفترض آخر يسمع شكواها ويوح معاناتها على سبيل الإيهام الفني الذي أدى من جهته إلى ظهور الجمل الإنشائية المنهجرة على شكل سؤال وجواب يفرض نفسه في سبيل التذكر الملتحم بالحوار الداخلي النقيض على الذات. وحدها. ويميل التذكر لروته الدرامية حين تقع سلمى في صراع مع الذات. لأنها فكّرت في رجل آخر وفي شبابها الذي قد يضيع في سنوات غياب الزوج. غير أن الحوار يبدأ منذ أن تتذكر سلمى أرضها، كيف تتركها؟ لمن؟ للزوج الذي إن عاد لن يهتم بها أم لإنها الذي يبدى بهجرها حين يكرى كأيها؟ أخيراً يظهر الراوي الخارجي بشعير (هو) ثانية في نهاية القصة مقتحماً خشية السرح ومتخللاً قضاء الصوت المفرد. بتعليق موجز يقول فيه :

"وغياب الصوت وسلمى تنظر حوارها في ذحول ومياه الأمطار تتساقط في ثغرات حائلة على الأرض فتلتصق جداول إلى مدرجات الزراعة وتعانق جذور الزرع الأصفر وتتهب الحياة. وفتح باب الفرفة. دخل ابنها الصغير وارتمى في أحضانها وسلمى تهافت بداخلها: ساعلمه ساعلمه كيف يحب الأرض، بينما كانت المياه تلغوص في أعماق الأرض".

أما في قصة "موس" فيبدو الراوي الخارجي بشعير (هو). ليس ديمقراطياً فحسب، بل منحازاً ومتعاطفاً مع شخصيته المحورية التي يتناوب في رواية سيرتها الذاتية تناوباً يجعلنا نتخيلها حاضراً معها على خشية السرح. يتقدم تارة ويحكي عنها ويتأخر تارة أخرى ويسمح لها بأن تكمل هي بنفسها الحكاية الأناسوية المسكوبة في هذا القلب القصصي الصغير. يقول مثلاً: "ورمت ذكرى ليلة مؤلمة ومخيفة، كانوا أربعة وكانت وحيدة. طفلة، فرحت عندما لس أحدهم تهديها، لكنها صرخت بوحشية. لم يرحمها أحد كانوا وحوشاً بلا قلب. وعندما ذهبوا كانت امرأة عجوز تبسّم لها بوقاحة وهي تسمح نكتاً حمراء ودموعاً. كانت ليلة رهيبه. المرأة العجوز التي أوتنها قبل يومين عندما وجدتها تهيم وحيدة في الشوارع فقدمت لها قطعة لحم ولحوص فتسلمت ثمن ذلك حياتها وظلّولتها"⁽¹⁾. لعلنا نلاحظ بالنظر إلى موضوع القصة أن الراوي بشعير الغائب ليس مهميناً على قصته هيمنة تحدد ابتداءً في أسلوب السرد الموضوعي الملتزم بأحادية الزاوية والشعير المستخدم في الرواية. بل هو راو ديمقراطي إلى حد ما مادام يسمح للشخصية المحورية في القصة (الموس) بأن تتناوب معه في الرواية عن معاناتها وتجربتها الأناسوية التي بدت فيها شحبة هجرة الآباء وشياع الأبناء وتشردهم في الغربة. ذلك ما يفسر إذن اتخاذها طريق البقاء فراراً من الجوع والفقر الذي تعرضت له بعد وفاة والدها في الحبيشة وهي طفلة صغيرة بعيدة عن ذويها وأرضها بل وجودها الذي اقتنعت لكونها ممن كان يطلق عليهم الولدين. لأن أباعا يعني (مسلم) وأمها حبيشة (مسيحية) والمجتمع في الحبيشة ينظر لهذه الفئة نظرة دونية. تتضافر من حدة شعور هؤلاء الولدين بالغربة. وحين نقول إن الراوي بشعير (هو) يبدو منحازاً ومتعاطفاً مع قضية شخصيته المحورية في القصة فذلك لا يدل على أن موقفه من هذا قد بدأ مكشوقاً وتقريرياً أو مباشراً.

ذلك أن عبقرية عبد الولي القصصية حرصت على أن يظل فنّها ودراميا أيضاً. يستثير مشاعرنا وذلكنا الفنية معا ونحن نتأمل في السكوت عنه من خلال البنية الكلية للمنطوق السردى والأسلوب الدرامي المشترك بين لغة الراوي بشعير (هو) ولغة الموس وهي تتروي عن نفسها بشعير المتكلم. أي من خلال الرؤية الأناسوية التي تشوب قضاء التناوب السردى بين الراوي وشخصيته المحورية. وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من السيطرة التي تبدو شكلية للرؤية الخارجية المستعينة بشعير الغائب (هو). منذ الصفحات الأولى من هذه القصة أو تلك فإننا بالنظر إلى كامل أعمال عبد الولي نلاحظ أن الموضوعات التي تعالجها كتاباته ذات الرؤية الخارجية لا

تتفصل البتة عن سياق الذكريات التي يحكيها لنا عادة الراوي بضمير التكلم الذي ينطلق من الرؤية الداخلية. ولذلك كان الحضور الفني للراوي بضمير التكلم واسعاً نسبياً حتى مع السيطرة الشكلية للراوي بضمير الغائب في هذه القصة أو تلك. وحسب ما أشرنا كأنما نحن في نهاية اللطاف أمام رؤية داخلية يستعين فيها الراوي تارة بضمير التكلم وهو يحكي لنا عن ذكرياته التي مر بها غالباً في قريته أو في أديس أبابا بالحيشة. وتارة أخرى يستعين بضمير الغائب وهو يروي لنا عن كل من مر بهم وما مر به في تلك التجربة الشخصية ذات الطابع الاعترافي الذي يحاول الراوي من خلاله إقناعاً فنياً بواقعية كل ما تضمنته تجربته الشخصية تلك من أحداث ومواقف وشخص، لعلها تطابق حيناً كبيراً من السيرة الذاتية لمؤلف هذه الذكريات السكوتية في قالب فني لا يمكن إلا أن نسميه أخيراً متخيلاً سردياً، سواء أكان قصة أم رواية، أم مسرحية.

الهوامش :

- (١) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ)، ط١، ١٩٨٥م، دار التنوير للطباعة والنشر: ص ١٨٦.
- (٢) حميد لحداني، بنىة النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ط١، ١٩٩١م، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء: ص ٤٧.
- (٣) يعنى العيد، تقنيات السرد الروائى (في ضوء المنهج الفينوي)، ط١، ١٩٩٠م، دار الفارابي، بيروت - لبنان: ص ٩٥ - ٩٦.
- (٤) جابر مصطور، زمن الرواية، مكتبة الأسرة ١٩٩٩م، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ص ٢٤٤.
- (٥) سيزا قاسم، بناء الرواية: ص ٥٤.
- (٦) عبد الملك مرقاش، تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية وثائق المدق)، ديهوان الطبيعية الجامعية ١٩٩٥ م: ص ٢١١.
- (٧) يعنى العيد، تقنيات السرد: ص ١.
- (٨) سيزا قاسم، بناء الرواية: ص ١١٣.
- (٩) جبرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة: محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، ط١ ١٩٩٧ م، المجلس الأعلى للثقافة، الشرع القومي للترجمة: ص ١١٢.
- (١٠) عبد الرحمن الكردى، الراوي والنص القصصى، ط١ ١٩٩٦م، دار النشر للجامعات، القاهرة: ص ٨٩.
- (١١) يعنى العيد، تقنيات السرد: ص ٩.
- (١٢) عبد الله إبراهيم، التحليل السردى (مقاربات نقدية في التناس والروى والدلالة)، ط١، ١٩٩٩ م، المركز الثقافى العربى: ص ١٢.
- (١٣) حميد لحداني، بنىة النص السردى، ص ٤٩.
- (١٤) محمد أحمد عبد الولي، قصة امرأة، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة، ١٩٨٦ م، دار العودة - بيروت: ص ١٣.
- (١٥) محمد عبد الولي، قصة الفول، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص ١٧.
- (١٦) أحمد العلم، الواقع والطائفة الفنية في القصة القصيرة، ط١، ١٩٩٤ م، دار الساكنة - سوريا: ص ٩.
- (١٧) محمد عبد الولي، قصة سوق السبت، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص ٥٣.
- (١٨) محمد عبد الولي، قصة عمنا صالح الممرانى، مجموعة الم صالح، الأعمال الكاملة: ص ٦.
- (١٩) محمد عبد الولي، قصة عمنا صالح: ص ٩.
- (٢٠) محمد عبد الولي، قصة وكانت جميلة، مجموعة شي، اسم الحنين، الأعمال الكاملة: ص ١٤.
- (٢١) محمد عبد الولي، قصة وكانت جميلة: ص ١٩.
- (٢٢) محمد عبد الولي، قصة الأرض يا سلمى، مجموعة الأرض يا سلمى، الأعمال الكاملة: ص ٨٣.
- (٢٣) محمد عبد الولي، الأرض يا سلمى: ص ٨٨.
- (٢٤) محمد عبد الولي، قصة موسى، مجموعة شي، اسم الحنين، الأعمال الكاملة: ص ٤٧.



شرق النخيل وعبر الكتابة ولغة الأمومي

احمد فرشوخ

الفصل الفتيلى وممنويله الدلاية

فراغة هي رواية بهاء ظاهر «شرق النخيل»

سيد محمد قطب

سُرق النخيل: وعلى الكتابة ولغة اللامومي



أحمد فرشوخ

"سُرق النخيل" هي النص الروائي الأول لبهاء طاهر. وكان قبل ذلك قد أصدر ثلاث مجموعات قصصية. هي: "الخطوبة"^(١)، "بالأمس حلمت بك"^(٢)، "أنا الملك جشت"^(٣). ومن ثم، تكون "سُرق النخيل" مدشنة لبداية وهي أجناسي جديد يتمثل في تجريب السرد الطويل وابتداع عوالم تخيلية أكثر التفاسا وثراء.

إنها النص الذي به يتجاوز الكاتب حدود جنس القصة القصيرة. ومن خلاله يلج مجال كتابة أخرى تُجاوز اللقطة والحالة والصورة الخائفة. لتتاد الكلية الركيبة والإشكالية الشخصنة للعلائق "الثورية" العميقة بين الذات والمجتمع والوجود.

١. طبعات النص

هذا. وقد شهد النص الروائي المذكور عدة طبعات وصيغ نشر. كما عرف تعديلات طفيفة مسّت مؤانياته النصية:

فقد نُشر للمرة الأولى مُسلسلاً في مجلة "صباح الخير" عام ١٩٨٣، ثم صدر ضمن طبعة أولى بعنوان "سُرق النخيل - لو نموت معاً" عام ١٩٨٥^(٤)، ثم شُح إلى "مجموعة الأعمال الكاملة" بعنوان "سُرق النخيل"، عام ١٩٩٢^(٥). وبذات العنوان صدر أخيراً عن "دار الآداب" عام ٢٠٠٠^(٦). هذا فضلاً عن نشر فصل منه بمجلة "الكرومل" تحت عنوان "قطعة أرض سُرق النخيل" عام ١٩٨٤^(٧).

ويتأهّلنا "جبهة النص" من هذه الوجهة. ثلثيه في البداية والجزء للمجال القرائي العام من خلال النشر المتسلسل في مجلة واسعة الانتشار آنذاك: الشيء الذي يفيد القتران قوة الرواية بالصحافة الأدبية ضمن سياق ثقافي عام. كان يحفز الروائيين "المستفيين" على تواصل أوسع مع القراء. لأجل التأثير في "الرأي العام" والإسهام في حركة التنوير الثقافي والنهضة الأدبية. وغير خاف، أن الصحافة الأدبية قد لعبت دوراً طليعياً في نشر الثقافة الروائية، وتهيئتها للمساهمة في حقل التواصل الفني والاجتماعي بمجموع صراعاته ورهائاته البيئنة والشعرية.

ومن المؤكد أن النشر المتسلسل للرواية يُسفي نُكحة مميّزة على التقلي، وذلك من جهة الطابع المتقطع للقراءة بكل ما يُرافقه من حدة في التشويق، وإذكاء لآفاق الانتظار، وقدر لوزن الخيال، وترقب متلف للمحركات الآتية، وتقوية لبرهات الفراغ الفاصلة بين محكي وآخر، وشحذ لقلق التعرّف على مصير المخلوقات النصية.

هكذا، تتخلق سيرورة التقني المتقطع للرواية، كما لو أن الطيف الشهورادي في الحكي يعود في صورة كتابية: الشيء الذي يُعزّز سلطة السرد، ويُثدّر زمن القراءة، ويمرّج بين سلسلة الحكي وسلسلة الأيام المتوالية القاسية، ويحتلّ، تتبثق رابطة شائقة تُفسي إلى اختلاقي فن العلاقة بين السارد والسرد له.

وبالتقائنا إلى الطبعة الأولى الصادرة ضمن كتاب، يستوقفنا العنوان الغرعي "لو نموت معاً" المحذوف في الطبعت اللاحقة، وهو ما يحفز على طرح أكثر من سؤال: أليكون هذا الحذف دالاً على رغبة في رسم عنوان الرواية بخاصية "الإيجاز"؟ أليكون بالتالي مُنبثقاً عن قصد تقوية الإيحاء؟ هل يكون تابعا من محاولة استدرار وتخليف لجبرات الحزن الروائي اللوثوق إلى تيمة الموت؟

وإضافة إلى ما سبق، نلاحظ استفراد هذه الطبعة بتأثير أجناسي يُحيل على كونها "قصة طويلة": الأمر الذي يستدعي إشكال الوضع الأجناسي للرواية في ثقافتنا العربية، والتي غالباً ما كانت تُسوي بين القصة والقصة الطويلة والرواية القصيرة، بل والمسرحية أيضاً: إنه قلق التكوّن، المنبثق من طبيعة سيرورة الثقافة الفنية مع الأدب الغربي من جهة، والتناس مع "الأجناس" والأنماط السردية العربية القديمة من جهة أخرى.

وواضح أن الوازي التسي العال على الجنس الأدبي ينهض بدور أساس في الممارسة التأويلية من جهة المساهمة في صوغ طبيعة الإدراك واجترار الأدوات القرائية الثلاثية وتوجيه الرؤية المنجحة صوب العالم التسي والكتابة ذاتها.

وعلى مستوى الوازي البصري، يُمكن الوقوف عند صورة الغلاف المُصمّعة من قبل الفنان "إيهاب شاكر"، إضافة إلى الرسومات الداخلية المزينة للطبعة: الشيء الذي قد يُغري بإنجاز تأويل تقاطعي يتخذ صورة قراءة قرآنية ترصد أشكال الحوار الممكنة بين العلامات الكتابية والعلامات الأيقونية، وذلك من جهة الاقتصاد أو الانفراج.

أما الطبعة الثانية، فتحيلنا على ظاهرة نشر "الأعمال الكاملة" المؤرخة لرحلة كتابية معينة، والألفت أن هذا النوع من النشر حصل في حياة الكاتب، وهو أمر له أكثر من دلالة: فقد كان العرف الأدبي يقتضي، في السابق، طبع الأعمال الكاملة للكاتب بعد وفاته، بل بعدد بعدة عقود في غالب الأحيان، لأن دور النشر لم تكن تريد الغامرة سوى بعد "حكم الزمن" وتكريس إبداعات الكاتب كأسطورة حية، بل وإضفاء نوع من "الكاريزما" على الأديب نفسه.

غير أن تطور الوعي النقدي وتبدّل تقاليد النشر، أفضى إلى اهتمام مُعزّز بالأعمال ذاتها، وذلك من وجهة تقدير "استقلالية" الأعمال والنظر إليها عبر مسافة جمالية تُبعدها عن كاتبها اللوموس، وبذلك، قد قهمت "موت المؤلف" على نحو آخر، فهابدت بنشر أعماله المتوفرة لحظة الطبع.

وبالنسبة لطبعة "دار الآداب"، يُمكن الانتباه إلى جودتها الفائقة، وتصميم غلافها الزين برسومات النخيل التي أُنجزتها الفنانة "نجاح طاهر"، وكذا إلى الكلمة النقدية للناقد "عبد المحسن طه بدر" والمثبتة في ظهر الغلاف، هذا الذي يتضمن فضلاً عن ذلك، إشارة دالة على تيّل الكاتب لجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٩٨.

وتُشكّل مجموع هذه العلامات نوعاً من الاحتفاء بعمل الكاتب هذا، وبأعمال أخرى له: الأمر الذي يُعيد ولوج روايات بهاء طاهر لعائرة التكريس الأدبي و "الشهرة" الفنية.

ومن البين أن العلامات المذكورة المقترنة بهذه الطبعة الأنيقة، لها أثرها في التداول الأدبي بل وفي حساسية القراءة ذاتها، من حيث التأثير الضمني لشكل الطبع وموازينه النسيجية. وعن الجزء المنشور بمجلة "الكرومل" تحت عنوان مُعدّل، يتصنّع التأمل في نوعية المحكي السريدي المجتزأ من الفصل الأخير للرواية، وذلك من جهة تسويغ انتقائه، الشيء الذي يُعيدنا في التعرف على "المثيرة القومية" لأجزاء من النص، وتحديدًا التعرف على الاقتراب التخيلي من القضية الفلسطينية. ذلك أن المحكي المُنتقى يتضمن تشخيصاً قنياً لشياع فلسطين. وهو ما يجد تفسيره الكامل متى استحضرنا الانتماء الفلسطيني للمجلة المذكورة. هذا ناهيك عن تبثير فكرة "الأرض" من خلال تعديل العنوان الأصلي عبر إضافة كلمة "قطعة" للوحية بميتولوجية المكان وسُكّته الرمزية.

ولغني عن الذكر أن تصوّر مجموع الرواية وتأويلها انطلاقاً من استقبال شيق للمحكي السريدي المُنتقى، قد يوجّه القراءة صوب تلقى يُدرجها ضمن الروايات القومية. ولا ضير في هذا النوع من التلقي، إنما الخشية من الوقوع في تأويل اختزالي يُضيق المدى التخيلي الشاسع للنص، بحيث يحصره في طبقة سردية لا غير.

وجديرٌ بالإشارة أن قراءة الرواية في طبعة دون أخرى، ربما كان له أثر في توليد الأثر الجمالي للنص. فالقارئ إنما يقرأ طبعة معينة، نسخة معينة بالذات، يتعرف خلالها على نموة أو خشونة الورق، أو الرائحة أو التمرق الطفيف في صفحة ما^(١٨). وبالنسبة للبعض فإن الطبعة التي يقرأ فيها النص لأول مرة تكون هي الطبعة المثالية التي يتغنّى على الطباعات الأخرى أن تماثلها. إلى حدّ اعتبار النسخة المفضلة نسخة لا تظهر لها، لا بل وكأنها صُبغت باليد^(١٩).

٢ . تلقّيات الرواية

هذا، وقد أُنجزت حول "شرق النخيل" قراءات محدودة وجزئية، أبانت عن تفاوت في اشتقاق الموضوعات الجماعية الملوثة إلى تمثيلات مُعينة للرواية وللأدب بشكل عام، والمقترنة بتصورات محدّدة لمسألة القراءة والتأويل.

وسنمضي لتلخيص أربعة تلقّيات نقدية للرواية المذكورة، مركّزين على المداخل القرائية وطبيعة النمط التأويلي، مع بيان التباينات أو التشابهات التأويلية المُمكنة.

هكذا كتب د. محمد حسن عبد الله مُقاربة نقدية للرواية، أدرجها ضمن مؤلّف عام يتناول بالرصد والتحليل "الريف في الرواية العربية"^(٢٠).

هذا، ويمكن تركيز أهم العناصر التأويلية للمقاربة المذكورة في النقاط التالية:

- التركيز على البعد التاريخي للنص من خلال بيان تعاطله للفترة زمنية محددة من عام ١٩٧٢. عرفت فيها مصر إحباطاً وتردداً في مُواجهة تحديات الاستعمار (الصهيوني)، والتنمية، والديمقراطية.

- ملامة رمزية النزاع على قطعة أرض "الحديقة" بالقرية الصحفية، من جهة استدعاء النزاع حول أرض سيناء وقلسطين.

- الإلاع إلى التوازي بين حركة إضراب الطلاب بجامعة القاهرة، وحادثة الصراع حول الأرض - السيادة في القرية.

- إدراج النص ضمن "الواقعية الاشتراكية" بحكم النغمة التغايرية لنهاية السرد.

- إبراز البُعد "التربوي" و"التكويني" للرواية من خلال رصد حركات الوعي القومي والوطني التامي لدى الشخصيات الرئيسية في النص.

● عقد مقارنة بين الرواية القارئة ورواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم. مع بيان الفروقات بين العاملين على مستوى الأداة والروية.

تمكنا الداخل النقدية المذكورة، من بيان الطبيعة العامة للموضوع الجمالي المنجز حول الرواية. فواضح أن ثمة نزوعاً تأويلياً صوب اختزال العمل في بُعد الوطني والقومي. على الرغم من الإشارات الإيجابية إلى الغلالة الرمزية للسرد وإن على نحو أمثولي (ألبوري). ولاشك في كون طبيعة الموضوع العام للدراسة، التي تنسج شملها الرواية المذكورة كمنصر من متن روائي غربي موسع، أسهمت بدورها في التركيز على مسألة "الأرض" من جهة اقترانها بموضوعة "الريف".

ومن المؤكد أن "شرق النخيل" رواية تشغف بالريف. وبـ"الصعيد" تحديداً، ومن ثم تشخيصها الفني لبيولوجيا الأرض وبيولوجيتها: الشيء الذي يُفيد انبثاق الرمزية من رحمها السردية. كما أن بُعدها "التعليمي" لا يس فيه، غير أن ذلك لم يُغض إلى "وضوح فكري" و"موقف سياسي" بين، كما ذكر ذلك د. محمد حسن عبد الله^(١١). لأن هذا الوضوح الزعوم من شأنه أن يحول الرواية إلى خطاب استدلالي يصدر عن مواقف سياسية جاهزة، تلمس العروة للائزلة للتخيل الأدبي.

وعليه، فإن إدراج الناقد "لشرق النخيل" ضمن "الواقعية الاشتراكية" من شأنه أن يُسقط على النص نموذجاً روئياً لا ينتمي لتسقة الثقافي ولا لرؤيته المتفردة الشديدة الصلة بالعلامات "الحضارية" و"الحكاية" و"الخيالية" للمجتمع العربي. وللريف العربي بالتحديد، هذا الذي يختزن أنماطاً بالذلة من السرود الشفوية والأنماط الحكائية والأشكال الرمزية العجيبة و"السحرية" التي تكاد تُقرِّبنا بنحت "مفهوم الواقعية السحرية العربية".

وجلي، أن الدراسة النقدية الأتفة قُضت، رغم ذلك، إشارات تأويلية هامة، من شأنها المساعدة في توسيع الموضوع الجمالي للرواية والكشف عن طبقاته الثرية. ومن ذلك: الإشارة إلى التشاد الفني والوجودي بين "الوت" و"الحياة"^(١٢)، وكذا الإلحاح إلى البُعد التناسلي عبر مقارنة الرواية بنص "عودة الروح". إذ من شأن هذه "القراءة القرائية" لو تم توسيعها والتركيز على آلياتها التناسلية وعقودها الحوارية الظاهرة والضمنية، أن تُغضي إلى تأويل تفاعلي في صورة قراءة نص من خلال نص آخر ينتمي لتسقة الثقافي. وإن اختلف عنه على مستوى النسق الفني.

وإضافة إلى التأويل النقدي السابق، الصادر، أو يكاد، عن "المعادل الموضوعي" المُجسد في "الريف" وفي "تعليم الوعي الوطني"، ثلغي تأويلاً آخر يقترب منه على مستوى الانطلاق من "معادل موضوعي" يتمثل في "البُعد القومي للرواية". وقد أُنجزه د. مصطفى عبد الغني^(١٣). وفي هذه الدراسة الجديدة نجد تركيزاً على الداخل التأويلية التالية:

● الإشارة إلى الأصداء "العروبية" للنص من خلال العادات والتقاليد والتفسيّة العربية، فضلاً عن بيان التحول العنيف لشخصيات الرواية السلبية من التقيض إلى التقيض. بسبب ثقل الهزيمة الناشئة عن احتلال فلسطين.

● التركيز على الحكايات التاريخية المغلوبة، التي تُحمل الفلسطينيين أنفسهم ويزد احتلال أراضيهم من خلال التقاعس وبيع الأراضي للعُدو.

● إبراز العلامات الحكائية الدالة على شمولية الصراع الحضاري والسياسي بين الاستعمار الصهيوني والأمة العربية.

هكذا تقرأ المحاولة المذكورة العمل الفني عبر مقولة إيديولوجية جاهزة، إلى حدِّ مُحاذاة "التأويل الحرفي" الذي يؤثّر اجتزاء مقاطع سردية بعينها كُمرز آية الاستدلال المُشقة لدى النص

ضمن فكرة جاهزة مقطوعة عن نفسها الفني، والحال أن الرواية تتشبع حقاً بـ "الحسن العربي" لكن عبر رموز وعلامات وأنماط بدئية وروايات جمالية.

كما أن الُبعد "القومي" للنص لا يُمكن فصله عن إغايه الفني وحوضه التخيلي. لأن "سردية النص" تتعدى باطنها من "سردية المجتمع الكبرى". وحينئذٍ، تتفصل السرديتان إلى حدٍ بلوغ مرقي تشييد "الأمة" من خلال "السرد" على نحو ما أبانتها دراسات النقد الثقافي، وركزت عليه بشكل. أنق المقاربة للأمة للناقد "أنا بعد استعماري" "هومي بابا" في كتابه الذائع: "Nation et narration"⁽¹¹⁾.

وضمن منحى مغاير، يقترح شاكر عبد الحميد⁽¹²⁾ تأويلاً يستنتج العلامات السردية الدالة على موضوعتي: "الموت" و"الحلم". مُليداً من أثرهما الخصب في تخليق دينامية الرواية. وتلويةً بعدها الدرامي.

هكذا يلتصق الناقد علامات الموت ممثلة في الطبيعة والإنسان، هذا الذي وإن اصلبغت تعبيراته وحالاته وتصرفاته باللامبالاة والهمود. فإن عقله الباطني لا يدع له مجالاً للراحة والاستسلام، إذ سرعان ما تتفقد الأسئلة في ذهنه والأحلام في مخيلته.

وبهذا تواجه الأحلام الممكنة والمستحيلة الموت. مُحاصرة مشاعر الغربة والعزلة والضياع والوحشة والإحباط والتفكك النفسي، ومُحققة آماني الواقع المجهشة. وفي سياق استثمار هذا التمازج، يقرن الناقد تجليات الموت يُعنف السلطة وشموليتها فيما يجعل من تعبيرات الحلم إيماءة إلى الرغبة والإرادة الدالة على أشواق التطلع والكرامة والحرية.

وضمن هذا المدار التأويلي يتم تفسير بعض المحكيات الحلمية من خلال تفكيك شفراتها والتركيز على عناصرها البلاغية في التشخيص والبرز.

إن تأويل "شاكر عبد الحميد"، وإن لم يكن مُخصصاً بالكامل لرواية "شرق النخيل"⁽¹³⁾ يُقدم عناصر قرائية على جانب كبير من الأهمية. لأنه يُلفت النظر إلى نجاعة الانطلاق من علامة سردية ملحاحة لها أثرها الظاهر والباطن في صوغ منطق السرد وتشبيد علاقاته. إلى الحد الذي تتحوّل فيه تلك العلامة إلى استعارة لتفيد في الكشف عن التيمات العميقة الملقنة بها.

ومن الجلي أن استعارة "الموت" شكلت على الدوام عُنصرًا حكايتها أساسيا في ثقافة القصر منذ أقدم المهود، إذ لا تخفى قوتها الخيالية والجمالية والوجودية، بل ولقوتها البنائية من جهة ابتداع المنطق السردية ذاته. بما هو سليل البدا الألفياني: "أحك حكاية وإلا قتلتك".

ويدورها، تشكل استعارة الحلم أهمية قصوى في الكشف عن الثراء الباطني للسرد والحبر في مسكوته ولا شعوره. ومن البين أن الالتفات لهذا العنصر النفسي غالباً في التأويل النقدي. من شأنه أن يُخصب مقاربة النص الروائي، خصوصاً وأن آليات تأويل الأحلام يُمكنها أن تقدم العون الثمين لناقد الرواية، وذلك من جهة تقدير نجاعة التداخل بين الإبداع الأدبي والإبداع الحلمي⁽¹⁴⁾. هذا الذي يُمكن اعتباره "أقدم جنس تخيلي". وليس صدفة أننا ألفينا "فرويد" يستثمر خبرته الطويلة في مجال التنظير للأحلام قصد تحليل أعمال روائية على غرار مقاربتة الذائعة لرواية "غرايف"⁽¹⁵⁾.

هكذا يُمكن الحديث عن حضور ملاح "نقد حلمي" onirocritique⁽¹⁶⁾ في الموضوع الجمالي الذي استخلصه "شاكر عبد الحميد" من "شرق النخيل" بما هي عمل فني يقبل تأويل عذّة. وضمن هذا الفهم، يقترب الناقد من تشخيص "قلق الكتابة" وملامسة ازدواجيات وتناقضات النص الداخلي (موت/ حلم، انبساط/ توتر، يأس/ أمل، نظام = بنية/ فوضى = حيرة). سرد الوعي/ سرد اللاوعي، الخ. ومن ثمّ يقترن المعنى بالقوة. ويتشّد الحكيم عبر الأرضيات والتمالجات البدئية. بل إن الكتابة ذاتها قد تتحول إلى استعارة في نهاية المطاف: الأمر الذي يعني أن تأويل

الناقد يجنحُ إلى نوع من التفكير الإيجابي للرواية. هذا الذي يكشف عن القوى التنافرة داخل النص، مُعلِّيا لطبقاته، مخرجاً إلى النور رواسيه القديمة. ونسياته التراكمية المستوعبة لما هو نفسي واجتماعي وثقافي وكوني في آن.

وبدوره يقدم "بهاء طاهر" نفسه تأويلاً لروايته ضمن أحد الحوارات. إذ يرى "شوقي التخييل" مُخلصة لفكرة أخلاقية - دينية. هي "الفداء". يقول: "فكرة الفداء، هي التي كانت منبطرة علي تماماً، [عندما كتبت روايتي الأولى] هذا الابن. الذي اقتدى أباه. ولكنه لم يفقه. لأن الاثنين مائتا. لسبب ما، رأيت في هؤلاء الشبان الصغار. الذين سُربوا في ميدان التحرير، خلال تظاهرات الطلبة عام ١٩٧٢، رأيت نفسي صورة الفداء. وربما أكون قد استخدمت كلمة الفداء أثناء كتابة الرواية. من هنا أحسست أن هذه الحكاية التي حكتها لي أُمي عن الابن. الذي اقتدى أباه، هناك تماثل كبير بينها وبين هؤلاء الأبناء، الذين كانوا يقتدون بالأُم الكبيرة. الوطن. وقد حاولتُ بقدر الإمكان ... ألا أقدم أي تماثل هندسي في أي جزء من الرواية ما بين قصة الأرض والحرب. ولكن الفكرة فقط هي المشتركة بينهما. والرواية كانت مختلفة".^{١٠١}

يطرح هذا المقيوس إشكال تلقى الكاتب لعمله. وقد أشرنا آنفاً إلى كون المبدعين ليسوا بالضرورة متفوقين على القراء والنقاد في التأويل اللاملم للنصوص. فنحن نعلم أن الكتابة غالباً ما تدب عن نوايا ومقاصد أصحابها، ذلك أن حصّة اللاوعي تظل حاسمة في تشكيل العمق النصي. كما أن العلامات اللغوية والرموز والتمازج البدينية والأشكال الإيديولوجية تكون سابقة على مُنجز الكتابة. مُحملة بمعانيها وآثارها ودلالاتها العتيقة والمعنيدة: الشيء الذي يمنح للنص استقلالته وقوته الدافقة المُجاورة لـ"خالقه".

وعليه، فإن تأويل الكاتب لروايته يظل بدوره قابلاً للتسيب، وذلك من جهة تلطيف مسألة "القصص" المُحيلة على التنفيذ الإبداعي لفكرة "الفداء".

إذ القصص كما أسلفنا، ينطبع ضمن السيرة الإبداعية بإخاصية مُقدّمة تجعله "مُفلاً" ومُتخافاً مع علامات وسياقات مقاربة ومتواردة. وهو في جميع الأحوال ليس شراً يتسكب من قدح إلى كوب. ومن ثم، فإن كلمة "الفداء" التي توهم الكاتب ذكرها ضمن الرواية لا وجود لها على الإطلاق. ولعل غيابها هو ما يمنح النص ثراءه وقدرته على توليد الموضوعات الجمالية المتباينة والمتنافسة.

ذلك أن "غياب" الكلمة المذكورة قد يتشخص من خلال حضور منتشر ضمن النسيج السردى، وربما كان الذكر، فيما لو حصل، حاجباً لإشراق الموضوع واتقاده كما تتقد النار.

إن توهم الكاتب بكونه ذكر كلمة "الفداء"، في مقابل غيابها الفعلي عن النص، يمنحنا علامة تأويلية شبيهة تحفزنا على مزيد البحث في جدلية الحضور/الغياب. كما تحفزنا على إيلاء بالغ الاهتمام لمسألة "لا شعور النص". هذا الذي يظل وثيق الصلة بظاهرة الصمت والفراغ. حيث انشباك الرغبة بقوة المعنى. وسريان "لهيب" النص لا فحاً كل من يقربه، مُحركاً ومُحوّلاً لمجموع العناصر والعلامات المكونة للذات النص والآمه.

وبعد، فإن التلقيات السابقة لـ"شوقي التخييل" لا تتفصل عن نظام القواعد الثقافية والنقدية المُوجّهة لها، كما أنها تندرج ضمن أنماط تأويلية مقاربة أو متباينة.

إذ تتشابه مقاربة د. محمد حسن عبد الله المركزة على البُعد الوطني والريفي، مع مقاربة د. مصطفى عبد الغني الهتمة أساساً بالفكرة القومية، وذلك من جهة البحث في العناصر الدلالية المُنبثقة عن النظام الثقافي الحاشن للرواية. ومن ثم تأويل النص وفق مرجعية فكرية بالأساس، مرجعية تجد مُسوّغها في البروز الظاهري للأفكار الوطنية والقومية المشكلة لنظام المجتمع ونظام القراءة. ومن هنا القتران القيم والقواعد الجمالية بقيم وقواعد الرهانات الاجتماعية والإيديولوجية:

الشيء الذي يعني الإيمان القوي بمقولة "التزام" الرواية، وكذا الاعتقاد في الوظيفة التعليمية للأدب بشكل عام.

غير أن المقاربة الأولى، تظل رغم ذلك، واعية بالإشكالات الفني للنص، وذلك من جهة الإنعاش إلى بعض التقنيات السردية الدالة على التناوب الحكائي، والتداخل الزمني، فضلاً عن حضور الوعي بمقومات الكتابة ذاتها ولو في اتجاه خدمة القضية الأساس مجسدة في الفكرة الوطنية.

في حين تُلقي المقاربة الثانية مجردة، أو تكاد، من كل إحساس بالكيان الفني للرواية. ومن كل وعي بحياتها الخاصة وحرمتها الداخلية، لأن الناقد ظل مُشغلاً بالاستدلال على الفكرة القومية لا غير، دونما تفكير في وسائط التشخيص الفني: الشيء الذي يعني أن تأويله تمّ خارج الاتجاه الجمالي. وبالتالي فإن دراسته لا يمكن اعتبارها موضوعاً جمالياً، إذ هي تنحو صوب التعامل مع الرواية كوثيقة تُقَدِّمُ الباحث في "تاريخ الأفكار" ومواقع حضورها ضمن شتى الخطابات. وليس هذا العمل بالمستنكر إذا ما كان الدارس واعياً به، عارفاً بحدود وغايات اشتغاله. في حين وجدنا الناقد المذكور يُصنّف دراسته ضمن "التقد الأدبي"، زاعماً أنه سيبحث في العلاقة بين الفني والقومي^(١١). وهو ما لم يحصل على مستوى الممارسة التأويلية.

وخلافاً لذلك، تُشكّل دراسة شاكر عبد الحميد تقدماً هاماً في سبيل استخلاص موضوع جمالي مُلائم يتوفر على وعي نقدي حسّاس. وربما كان منير النشّر ذاته مساهماً في هذه الخطوة. من جهة تمييز مجلة "فصول" بنوع من التخصص في المجال النقدي، وتوجيهها من ثمة إلى "جماعة" قارئة معيّنة، تتوفر افتراضاً على كفاءة تأويلية جيدة، تسمح بفهم وتفهّم الكيان الفني للنصوص، والخصوصية المائزة للأدب ودراسته.

أما تأويل "بهاء طاهر" نفسه، فيمكن أن يُعيد على مستوى تبيين الاختلافات بين قصيدة النص وقصيدة المؤلف، والنظر في مدى وعي هذا الأخير بمُجمل التأويلات التي تُعْمَلُ لنصه^(١٢). وطبيعة هذه التجربة، ستكون، كما يقول "أ. إيكو"، نظرية لا تقنية^(١٣).

وتبقى، رغم كل شيء، صعوبة اقتحام المؤلف النلوس نفسه لمجاهيل حياته الخاصة، هذه التي لا يمكن سير أغوارها بسهولة، لأنها في ذلك شبيهة بنصوصهم^(١٤). وما بين غوامض التاريخ الخاص بإبداعية النص وبين الأسفار الشاقة للقراءات والتأويلات الناجمة والمغلوبة، التزيمية والاستعمالية المفرشة، يُعْمَلُ النص في ذاته حضوراً مُثَبِّعاً بالحياة، وقوة دائمة للتجدد والمُعْطَاء^(١٥).

٣. نحو موضوع جمالي آخر

والآن، نودّ اقتراح موضوع جمالي جديد يطمح لقراءة ما لم يقرأ، أو ما لم يُقرأ بما فيه الكفاية.

٣. ١ - قلق التسمية

أول ما يُواجه القارئ في تلقيه للنص^(١٦) هو التسمية الأجناسية، فهذه التسمية أداة تأويلية ثمينة تفتح أفق انتظار يأخذ بعين الاعتبار "حقيقة" وعي الكاتب لحدود الجنس الأدبي الذي يتحرك في مدها طامحاً أو غير طامح. إذ عندما يصف الكاتب عمله بكونه رواية، فإنه يدعو القارئ بذلك إلى مقارنة عمله بأعمال أخرى من هذا الطراز^(١٧).

ومن ثم، فإن التلقي عبر عيون الجنس ينهض بدور أساسي في تحديد طبيعة الموضوع الجمالي. وبمحصل هذا متى تم احترام السُنن الفني المقصود. وإلا فإن ثمة احتمالات أخرى قد تُفضي إلى توليد موضوعات مُغايرة.

غير أن ما يُلَقَّظ في "شرق النخيل" هو سُمها ضمن الطبيعة الأولى بد "القصة الطويلة"^(١٢٠): الشيء الذي يطرح من جديد إشكال تثقل المفهوم الأجناسي. من جهة الإحالة على التداخل الحاصل في الثقافة العربية الحديثة الباكزة بين مفاهيم القصة القصيرة والمتوسطة والرواية. بل والسرحة أيضاً. ذلك أن التمييز بين فنيّ القصة والرواية ظهر في مرحلة متأخرة جداً من أدبنا القصصي^(١٢١).

غير أنه يُمكن طرح الإشكال من وجهة أخرى: لمفهوم "رواية" العربي. مازال بحاجة للحفر في أصوله العرفية والثقافية والجمالية. من منظور وضع الثقافة وسألة هجرة المفاهيم والتطبيقات.

إذ ما علاقة "الرواية" بمادة "روى" في اللغة العربية؟ ومن هو أول ناقد عربي اصطنع هذا المفهوم فأطلقه على هذا الجنس الأدبي^(١٢٢)؟

وما موضوعات مُقابلته بالوسم الفرنسي "Roman". والوسم الإنجليزي (Novel)؟ وأخيراً. أليكون للتسمية العربية "لا مفكر فيه" ينبثق من الطبيعة الحكائية و"الفنائية" للثقافة العربية؟

تروم هذه الأسئلة بعث التفكير في الوضع الأجناسي المميز للرواية العربية ضمن تسجيها الثقافي. وبالتالي إعادة قراءة كثير من النصوص التي جاوزت مفهوم الرواية كما حدّده الرجوع الأوروبي.

ومن ثم، فإن وسَم "شرق النخيل" بالرواية تارة وبالقصة تارة أخرى. إنما يطرح إشكال علاقة النص بالخطاب السردى الغربي وكذا بالنخيل السردى العربي الكلاسيكي من وجهة التناس الدينامي. لا من وجهة العلاقة الجينولوجية المُسَمَّاة بالخطية والكون^(١٢٣).

بهذا المنظور. يُمكن لسمة "الرواية" في حالة "شرق النخيل" بما هي نص يحتفي كثيراً بالقضاء القروي وتقاليد وثقافته. أن تحتزن تلوهاً عربياً. دالاً على معنى أصيل يُعيد سرد الأخبار وحكي القصص ورواية السير الشعبية والشغوية. إذ ليس ثمة بالضرورة قانون سردي "غربي" يفرض حبكة معيّنة وعالماً بمواصفات مُحددة وقيم مُلزِمة. بل هناك انفتاح لحكايات مسترسلة تتوالد وتنتقع وتنداح. وهناك توارد أزمنة تسيل وتتجمد وتتنازع وتتجمع كما لو أنها مجردة أو نجم متكوكب. كما أننا لسنا مُلزِمين بمراعاة البداية والوسط والنهاية. لأن "دائرية" النص وكنيته النثورة والشرية قد لا تدع مجالاً لذلك النوع من التلقي.

وضمن هذا الإطار. يتشخّص الوعي الفني "لشرق النخيل". هذا الذي يُمكنه أن يتشع أكثر في حالة التمييز التقدي بين الجنس والتجنيس.

٣. ٢ - الجنس والتجنيس

يدل مفهوم "الجنس" على التحديد التصنيفي الموصول بالقصدية التداولية والتواعد العياريّة للشعرية والنقد، فيما يدل مفهوم "التجنيس" *généricité*^(١٢٤) على التشكل التكويني للنص في نمط خطابه، وصيغة تلفظه، وطبيعة علاقته بالنظام السيميائي الثقافي الحاضن. وكذا علاقته الحوارية مع النصوص والأجناس الأدبية. والخطابات الفنية. والأشكال البسيطة.

ومن ثمّ مردودية مفهوم "التجنيس" في إعادة الاعتبار لتلقي القارئ وتنشيط خياله. وتحفيز ذاكرته النصية وكفاته التأويلية، فضلاً عن تحرير حساسيته في التدقيق والتقييم. من خلال

تشخيص مجموع الإضافات والخصوصيات والعلامات الأسلوبية والحكاية والثقافة المائزة للتمسبة للصفاء الأجناسي والكلية المعيارية.

وتجدر الإشارة إلى كون مفهوم "الجنس" المحيل في التداول النقدي على الكلية، يحتاج إلى إيضاح. من حيث إن تصور الكلية ليس متطابقاً على مستوى التمثيل الثقافي والفلسفي. فثمة كليات متعددة تنبثق عن خصوصية الفهم الأنطولوجي للعالم والكائنات والطواهر. ولهذه الخصوصية أثرها في إبداع الأثر الفني.

ويمكن ضمن هذا السياق، استحضار شكلين من الكلية نراهما مفيدتين في إثراء فرضية التعدد الباطني للجنس الواحد: أولهما يتصل بالكلية التكاملة الموحدة والمركزة، حيث التفكير هنا متصل. والعلامات متلازمة يستدعي بعضها الآخر حد الاستفاد والعودة إلى نقطة البداية. وهذه الكلية تندرج ضمن ثقافة الكمال والاستمرار. إذ الأجزاء تندمج بشدة كنقاط الماء في المحيط غير القابلة للتمييز.

أما الشكل الثاني للتوحيد، فيتخذ صيغة كلية مثبورة تجميعية مُمتدة، لتتكون ظاهرياً من أجزاء منفصلة بعضها عن بعض كما لو أننا حُبال أشجار في غابة وسبعة. وهذا يتبلى صورة كيانية متعددة منتظمة على أساس الاختلاف الذي قد يصل حد التناقض، وكذا الفراغ والغياب والانقطاع بين الأجزاء.

و"شرق النخيل" تنتمي إلى الكلية الأخيرة. وذلك من جهة توزيعها على ثلاثة فصول تمتلك نوعاً من الاستقلالية التي تسمح لها بالتمييز والاندماج. فضلاً عن تسمين الفصل الواحد لعدة فقرات سردية مفصلة بتلفظية نصية تُفري "بقراءة اليباض".

وإلى جانب هذا التفصيل الغضائي على مستوى التوصيف الهيكلي. نلاحظ رغم الانتظام السردى العام على المستوى الأقفي. تشييد فجوات ونحت أشكال متعددة من الفوضى السردية الجميلة، مُخصّصة في أنواع كثيرة من الالتفات السردى والانتقال الغضائي والتداخل الزمني والتناوب الحكائي: الأمر الذي يستدعي تأويلاً مغايراً يثبّن قيم الفراغ والتمزق، وعلامات كسر المنطق الأجناسي. وعناصر الانفتاح والدينامية.

وكل هذا يندرج في إطار فهم مائز للكلية: أي فهم يراعي الانبثاق الباطني (الرمزي) لتشكل الرواية. ويجترح وعياً فنياً متعددًا يتلوهو الانفصال والتباعد. فيصنع منه قيمة دلالية وجمالية وربما "أنطولوجية" أيضاً. إنه وعي يأخذ بالاعتبار الوحدة الموزقة. والتناقض الراجع الذي يجب امتلاكه بدل الخشية منه.

٣. ٢ - إشراف العنوان

يُشرف العنوان على الرواية ويُشرق عليها^(١٧) كما لو أنه شمس. فيما الرواية ناتجة تُسهم بدورها في خلق مرآة متعددة للعنوان. بحيث يتحوّل إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنه صوت حواري^(١٨)، ومفتاح تأويلي.

وعنوان "شرق النخيل" يشكل لب الرواية وروحها الجمالي والثقافي. إذ أنه يذوب في النص، بل ويسبح فيه كما لو أنه نقطة مداد. وهو مشغل بإيهامات تيولوجية ورمزية وقيمة وفنية، لأنه يُحيل على مكان ذي "سحر" وجاذبية. يُحيل على تلك القرية الصعيدية القريبة من مدينة الأفسر: أي القرية التي يحملها "الكاتب" في قلبه محتفياً بها من وطأة النفي. لذاً إليها لينهل منها أسرار الحكيم وذخائر الخيال.

فإن كان هنا قوة وسلطة، إرث ومعتقد، شجنٌ وغناء. وما من شك في كون القرية المصعدية اكتست وهجاً فنياً فريداً عندما ولجت مدار السرد. فقدت البنت اللغة والخيال وتزيت بلبوس الرمز والمجاز حتى غدت أنموذجاً أصلياً. وبؤرة إشعاع تتلاقى فيها العناصر المحلية والكونية في آن. ويتأملنا كلمة "شرق" بما هي مكون أول في ملفوظ العنوان. تستوقفنا إحياءاتها العديدة المتواردة على الذاكرة القرائية، مادام الشرق يُحمل على مطلع الشمس. هذا النجم المنير الذي يتحول إلى استمارة متواترة ضمن الفضاء الحكائي حتى إنه يكاد يجترح "حكاية شمسية" مفردة. والشرق هو بدء الأشياء، ومبعث النور "الأصل". وما ينطلق منه يتجه صوب الغرب، الذي هو الليل والموت.

وغير خاف أن الإشعاع العلامى للشرق. وإن دلَّ على وجهة مكانية ما، قد يفتح آفاق انتظار بعيدة توحى بالحرارة، والطاقة، ووفرة المصادر الطبيعية: الشيء الذي يستدعي قيمة الهوى لا قيمة الحاجة. وحينئذ، تنفتح أمامنا أشواق التعرف على لغة "عاطفية" تُجاني لغة الحاجة "العقلانية". وهو ما يرهص باللغة الوجدانية للرواية، نقول اللغة الوجدانية بما هي قيمة ذاتية وقتية وثقافية رفيعة، تنفج عن معرفة تنبعث من اللحوم، ومن كل ما يتخلق وينمو أو يكاد.

هكذا يحيلنا رسم "شرق النخيل" على فكرة "شرق النص" "Orient du Texte"، فيبدل التساؤل: من أين تشرق الشمس في المكان؟ نكون أمام: من أين تشرق الشمس في النص؟ وينتقلنا إلى كلمة "النخيل" بما هي مكون ثان ضمن بنية العنوان. تثيرنا الشحنة الوجدانية والثقافية والرمزية لهذا الشجر الصحراوي "العروبي" المتفذي من تناقض الرطوبة والشمس: أي من تناقض الماء والنار.

ومن ثم إرهاس هذه الكلمة بالحضور الكثيف لصور النخيل في المحكمات السردية المقترنة بفضاء القرية^(١٧). وقسلاً عن الوظيفة الحكائية للنخيل من حيث ارتباطها بالأرض. و"بأرض الحديقة" للتنازع عليها بالذات. فإنَّ جمالية سقوفها يهبها جلالاً إنسانياً، بل وقديماً يعق من دلالاتها البيولوجية المنفرسة في الصوب: "عيد الزمن. أو ليست النخلة معبراً وسيطاً بين السماء والأرض. تحكي رسوخ الطبيعة - الكلمة وانفتاحها على رحابة النخيل؟ ولم لا تكون أيضاً نصفاً أيقونياً للرواية في بحثها عن المعنى. ورفيقتها في التحرر من ثقل الرجوع الخالص؟ أو ليس "المعنى" بحثاً عن القصد الفارغ والعالى". فيما "الرجع" نشدانٌ للقصد المملوء والوالمى؟

٣. ٤ - رهبة البداية

تشبُّه "البداية" incipit^(١٨) عن قلق الكتابة وآلم ولادتها. إذ هي تتضمَّن خوفاً من ارتداد عالم ممكن و"غريب". كما تشي برهبة من حكم القارئ والتاريخ الأدبي. ومن ثم. فهي تلعب دوراً أساسياً في تسويق النص وتوجيهه. وفق إشارات أجناسية وأسلوبية تنقح مشروع بناء كون تخييلي ينضم إلى الأكوام "القائنية"، ساعياً إلى معابقتها أو تشويشها أو دمجها بالكامل.

وغير خاف أن مسألة "البداية" غدت تحظى اليوم بعناية لافتة. لأنها توجد عند تقاطع الالتقاء الكثير من المقاربات النقدية. فمنذ التأملات الأولى للكاتب. لاسبما تأمل "أراجون" Aragon في كتابه: "لم أعلم الكتابة أبداً أو الفواتح النصية (البدايات)"^(١٩). تضاعف عدد الدراسات الباحثة في شتى وظائف البداية ورمزاناتها الجمالية. وكيف لا. وهي لحظة. عبور إشكالي من الصمت إلى الكلام. وكذا لحظة اتصال بين الكاتب والقارئ؟

وبعد، فمن أين تبدأ رواية "شرق الفخيل"؟ ليست الإجابة موفوقة حتماً إلى الكلمات الأولى التي يقرأها القارئ. لهذا يُمكن الرهان على بدايات مختلفة: بداية الكاتب، بداية القارئ، بداية الرواية نفسها.

وبولوفنا عند الصفحات الثلاث الأولى نلقي أنفسنا أمام أربع بدايات ممكنة. تبتدئ الأولى بالافتتاح الفعلي للسرد: "ذهبت إلى الكلية قرب الظهر واستلمت الخطاب المنتظر ورحت أقرأ وأنا أسير في الشمس"^(١). وتبتدئ الثانية بالملفوظ السردى التالي: "طويت الخطاب وجلست على الحشائش الرطبة وراء المكتبة وأمامي قبة الجامعة تلمع تحت الشمس مثل كأس خمراني مقلوب"^(٢). أما الثالثة، فتبتدئ بالشكل التالي: "في السيف الماضي عندما دخلت وخطاب سمير في يدي كانت الشمس تملأ صحن البيت وقد انزوى الجميع في بقعة الظل الصغيرة خلف الدخل"^(٣) وأخيراً، نلق على بداية رابعة محتملة. هي: "طويت الكراس وأنا أقول - أهلاً ليلي"^(٤).

هكذا نتعدّد البدايات من وجهة التلقي مؤثرة على ترددات الكاتب، وخشيته من البياض، وتعدّد اختياراته في فتح السرد وتنويره.

ولاشك أن مبعث التردد ينبثق من "خطورة البداية"^(٥)، وأعنيها للصيرفة: إذ بها يتلق مالك النص أو شعوره أو معاته بالتمام في حالة العسر^(٦).

وعليه، فإن البداية الأولى تحيل على تلويش السرد لشخصية ساردة متكلمة بشعير الأنا. فاعطو لعالم الرواية من خلال قرائن زمنية ومكانية وحكاية: الشيء الذي يُحقّق عدة وظائف. هي: الوظيفة التمهيدية الدالة على ضرورة تحديد إطار للسرد، والوظيفة الإخبارية المقترنة بعملية إخراج التخويل، والوظيفة الدرامية التصلة بحفز الحكى على الانطلاق، والوظيفة الإغرابية الجالبة لاهتمام القارئ وفصوله^(٧). وهذه الوظيفة الأخيرة تجد تشخيصها الكامل في ملفوظ لاف، هو: "ورحمت أقرأ [الخطاب] وأنا أسير في الشمس".

وتضعنا البداية الثانية المقترضة أمام تواتر علامتي "الخطاب" و"الشمس". فضلاً عن دعم الوظيفة الإغرابية من خلال التشبيه "السوريالي" لقبة الجامعة "بالكأس الخمراني المقلوب": الشيء الذي يرهس بمسار رمزي للقراءة يُقترّ النجاعة الجمالية "للصورة السردية"، في تشييد الطبقات الحكائية.

ولندعشنا البداية الثالثة بتكرارها اللافت لعلامة الشمس بعد مسافة سردية قصيرة. كما تفجّونا بارتدادها إلى زمن ماض، ومكان مغاير هو القرية: الأمر الذي يرهس باعتماد استراتيجية الالتفات السردى النسبة لتسلسل الحكاية وتعاقبها الظاهري.

أما البداية الأخيرة، فتعطينا من جديد إلى فضاء المدينة، ناسخة حضور الأخت "فريدة" بحشور الحبيبة "ليلي".

هكذا تسمح فراغات الرواية باجتراح عدة بدايات ممكنة. مع تأويلها في ضوء قرائن نصية وتداولية. ومن البين، أن التعديل التدريجي للمنظورات القارئ، وتطويف أفقه الرجعي إنما يُسهّم في تشكيل إرغاصات للموضوع الجمالي داخل الشعور، وبعدها ضمن التعبير النقدي إن تعلق الأمر بإعادة تأسيس الأثر. كما أن الطابع "الحلمي" لبعض الجمل السردية المقترنة بعلامة الشمس أو بالتصوير "الغرائبي"، قد يُفهم في الاستئناس بالعالم التخيلي المنفتح على المنظورات الداخلية للكتابة.

فثمة إذن، إرغاص بحسّ شعري في النص، حيث الجمل القاذبة تنبجس كالنبيذ الذي يتخذ له مجرى وجداول متعددة من جانبيه^(٨). مُشاكلاً في ذلك الانسحاب اللغوي لذاكرة السرد. من جهة التصادم بين الإشارات الخارجية المرتبطة بوقوع الأحداث، والإشارات الداخلية النبعثة من

النفس. وما هنا يتخلق الإيقاع الحكائي وتمازج البدايات والارتداد إلى الجذور ضمن أمكنة القرية وأزمنة الطفولة.

كما أن ثمة استباقاً دالاً على الكُسر النصية القابلة للتكاثر، تلك التي ستجعل من الحكاية زمناً دائرياً أو دون حركة أو كليف التكرار.

٣. ٥ - ثنائية الحكاية

يمكن قراءة "شرق التخيّل" على أنها تشخيص فني لقصة "واقعية" مسرودة من قبل أم الكاتب، تحكي قصة التنازع على أرض زراعية يصيد مصر لسُمى (الحديقة)، بحيث تُلفي إلى الاقتتال بين عشرينين لتنتهي نهاية درامية، كما يمكن أن تقرأ على أنها تصوير مجازي لحالة الاحباط الاجتماعي والسياسي الناشئ عن مُناخ القمع وقهر الحريات المُداخل باحتلال سيناء وفلسطين.

ومن ثم تتبثق التداخلات الزمنية من جهة نهوض نظام السرد على تقنيّتيّ القص المتناوب والتقطع: أي أن السارد يقوم بتأجيل السرد المتعاقب لحكاية (الحديقة) بين بُرّة وأخرى ليقص حكاياته الشخصية الحابطة بأزمة نفسية وعاطفية وسياسية تزامنت مع تعليمه الجامعي. وشعة قصّة فني خفي. يروم تشييد رمزية أرض الحديقة ليُناظر بها أرض أخرى ذات إيحاء سياسي. وعلى هذا، فقد انداحت نواتج هذه الشكالة الخاصة لتفويض على معشلات عامة ذات تلوين اجتماعي ووطني وقومي: الشي، الذي يرهص بحبكة شمنية ثالثة تُلفي التشابه في الاختلاف، بحيث تُرمّز بنيات التجلّوب بين اقتصاب أرض (الحديقة) واغتصاب سيناء أو فلسطين.

ومن هنا نجد "سمير" الطالب الجامعي بالقاهرة، و"سوزي" عشيقته "بنت الحرام"، يعيان هذا النوع من الربط منذ بدايات السرد، فيما أفركت "ليلي" التنمية للطبقة البورجوازية وحببية السارد ذلك. بعد تطور وعيها السياسي، أما السارد الطالب في شعبة الأدب الإنجليزي فلم يتنوّر وعيه الوطني والقومي سوى في ختام الرواية.

ولقد كان هذا التأجيل الأخير مقصوداً. لأجل الحفاظ على عنصر التشويق الضروري لكل حكاية جاذبة تقطع الأنفاس، فحسب أن التأجيل تقنيّة أساس لتبديد حضور المعنى ومحاولة تأخيرها لإظالة "حياة الحكاية": الأمر الذي يفتح أفقا للتأمل في السار المزجج للرواية، من جهة تُضمّنُها لـ"حكاية حياة"، واستيعابها بالتوازي لـ"حياة حكاية".

هكذا تسفر الرواية عن حكاية أفقية منتظفة يُمكن تكوينها من خلال تجميع الثُرّات والكسور والقطع السردية، فيما هي تحجّب الحكاية العمودية الشخصية لدلالة أخرى تجذّ رهايتها الجمالي والرمزي في المجال السياسي العام. وحينئذ، تكون أمام تشييد رهيف لتقنية "الإرساد"، حيث الحكاية العمودية تتعرّى في الحكاية الأفقية: الأمر الذي يُلفي إلى نحت قطعه مقعر يشف عن العبور الهامس للكاتب الغائب، إذ تصور اللغة صورة لنفسها، تنعكس على ذاتها وتقص حكاية الحكاية.

لكن ما وجوه التناظر بين (الحديقة) و(فلسطين) و(سيناء) في رواية "شرق التخيّل"؟ لقد أسلفنا الإشارة إلى كون (الحديقة) هي أرض مُتنازع عليها، يقتصبها "آل صادق"، ويُقتل أصحابها الشرعيون، فيما يقف الأخ الأكبر (والد السارد) موقفاً متخاذلاً من ذلك الصراع الذي يُقتل فيه شقيقه وابنه "حسين". فهو يقرض مقتصبتي الحديقة بالربا، ولا يؤازر أخاه الذي

يُغتال في مشهد رهيب بعد أن "إنطلق الرصاص وانكفأ الآين يحضن الأب. والأب يحضن الأب. والدم يجري مع الدم"^{١٢٠}.

وعندما تتشخص ملامح هذه الحكاية، تتهلّق حكاية فلسطين من خلال تصوير التنازع بين "سرديتين"، إحداهما لطالب فلسطيني، والأخرى لطالب مصري، هذا الذي يتهم الفلسطينيين، مازحاً، بكونهم مسؤولين عن ضياع أرشهم لأنهم "باعوها لليهود"^{١٢١} واشغلوا بالجمع "الثروات الفاحشة"^{١٢٢} والتظاهر بكونهم "لاجئين مساكين"^{١٢٣}. "مستغلين في ذلك شعارات لاهية تُردّد عبارات "الوطن السليب وعائدون وأجراس العودة وما أشبه"^{١٢٤}.

وتتشكل هذه "السردية"، ولو أنها مازحة، "رواية" ضمن مروجيات أخرى "لصّة" الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، لذا تُلفّي "عصام" يرفضها، بل إنه سينفجر غاضباً في وجه سفير عارضا عليه "الرواية الحقيقية" لمعضلة الصراع"^{١٢٥}.

هكذا يتداخل سرد النص بـ"سردية" متخيل الأمة. ذلك أن السردية هنا تتضمن دلالة ثقافية تتجاوز السرد الروائي أو القصصي لتشمل حكايات ومرويات الأمم. وحينئذ، يتخلل عنها "عالم متخيل" تُحاك صفته صور المجتمع عن ماضيه. وتندغم فيه أفعوان وتحميزات واختلافات وميتولوجيات تكتسب طبيعة البديهيات: الشيء الذي يعني أن المجتمعات لا تصاغ بالبنى المادية فحسب، بل تُصاغ أساساً بالعلامات الخيالية.

وعليه، فإن "شرق التخيل" تُشخص من خلال السرد الفني الروائي "سرديات" خيالية تعيش في المخيلة والوجدان إلى حد اعتبارها أصولاً مقدسة، لا سبيل لنقضها أو مساءلتها. وهذه السرديات تنتمي لذاكرة جماعية تُدبر للتخيل الاجتماعي من جهة بنائه وحبيكته وسيرورته ومغزاه.

ولاشك أن "قصة" استعمار فلسطين ليست بمنجاة من تعدّد المنظور وتضارب الرؤى. ومن هنا تصوير الرواية لإوعيين متناقضين يشملان التاريخ الفلسطيني، هذا فضلاً عن ذلك الوعي الآخر، وتلك "السردية الأخرى" الرواية من قبل الذاكرة الإسرائيلية والتي تقدم منظورا جديداً يُخفي شرعية على احتلال الأرض الفلسطينية.

ونحن ووجدون في قلعة "أرض الحديقة" ما يُوجّع هذه الفتنة القومية. وذلك من جهة تخليق صوت قومي فوق صوت محلي ووطني، حتى إن محكي الحديقة يتحوّل إلى قلعة تُردد تزامنها لعشرين سرديين يتشاققان في إنتاج المعنى. وحينئذ، نكون أمام حيكيتين تندغم إحداهما في الأخرى، وبالتالي نكون أمام صوتين أحدهما فوق الآخر. قابلين لتبادل موقعيهما.

وبهذا المنظور تشخص الرواية حوليتها الخاصة، جاعلة من النص مجالاً لتباري وتصادم الموضوعات و"الرويات" المتنوعة إحداهما مع الأخرى. لكن ليس على الطريقة "الباحثية". لأن "الموضوع القومي" يحظى بالدور الامتيازي من الوجهة الإيديولوجية.

وعليه، فإن الحوارية النسبة للرواية تستضيف "الصوت الواحد" في سياق التشخيص اللغوي "لقاومة" بأطنية تُواجه ذلك الآخر، ممثلاً في الاستعمار والصهيونية. ومن هذه الوجهة، يمكن إدراج "شرق التخيل" في "روايات ما بعد الاستعمار" المحفلة بلا شعور سياسي جريح يتوق إلى استعادة الكرامة الوطنية والقومية عبر الرموز والخيالات أيضاً.

ونحن ووجدون في الرواية كثيراً من العلامات التي تكاد ترقى إلى مستوى النماذج الأصلية أو البدئية "archetypes"، من قبيل: الأرض، المسجد الجد، الأم، التخيل، القرية، الطفولة، الغروسة، البطولة، الشرف، الخ.

وضمن ذات السياق، نلغي اهتماماً معيّراً بتراث القصص البدوية، بل إن الرواية لتغترف من معيون هذه القصص وتستعير طريقتها في الحكى على مستوى بناء "الخطاب" الروائي. يقول

السارد: "في قريتنا تُعاد رواية القصص كثيراً، ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا إليها بالأمس وأول من أسس. ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بقصص الأجداد ومعرفته بالقربات والأنساب وتاريخ الأسر والواقع. وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدنا (...). قصص تلد قصصاً وتتفرع في تفاصيل وحكايات جانبية لا تنتهي"^(١٣٦).

هكذا تُطابق الرواية بين "الحكاية" و"الخطاب". جاعلة من المادة الحكائية موضوعاً للسرد وطريقة في البناء أيضاً. وحينئذ، تنبثق الخصوصية التجنيسية لـ"شرق النخيل" من جهة استثمارها للحكايات الشفوية التراثية، وتوليدها لبناء فني يعتمد التضمين، والتفريع، ونمعة التفاصيل. ونحت التكرارات. وإعادة خلق الأخبار والواضحات المألوفة والمطورة. واستثمار الأحاديث المعفوية والتشابهة.

فهل يجوز اعتبار "شرق النخيل" رواية أقرب ما تكون إلى "فن التوريق العربي" أو الـ"Arabesque"، رغم التأثر الغربي؟

وكيف يُمكن "تنظير" هذا النحى في الكتابة الروائية. خصوصاً إذا أضفنا إليه السمات الحُلمية و"السحرية" والعجائبية. وهي ذات حضور في "شرق النخيل"؟ وهل تكون القوالب التركيبية للنباتات والأشجار، التي تحفل بها رواية "بهاء طاهر" نموذجاً فنياً لا شعورياً تنبثق عنه شروعات التفريع والتشابه والالتواء؟

وهل يمكن تأويل علامات التكرار الدقيق، والتفاصيل المدحشة، والكلية المتشورة في ضوء جديد؟

إن شرسنا من طرح هذه الأسئلة إنما يتقياً الحفز على اجترح مقاربة تأويلية خاصة بنماذج روائية عربية أفادت من النموذج الروائي الغربي وقاومه في آن واحد. وتلك واحدة من مزايا "القراءة الطباقية" المدرجة ضمن منظومة التأويل التفاعلي. ذلك أن هذا النوع من القراءة ينبغي أن يُدخل في حسابه العمليتين: عملية الاستفادة من السرد الغربي. وعملية مقاومته.

ويتوسّعنا للتأويل في هذا الضوء. يمكن استعادة كثير من العناصر القصصية في المقاربات الناطرة إلى الرواية العربية عبر عيون النموذج الروائي الغربي. لا غير"^(١٣٧).

٣ . ٦ - الكتابة والطبيعة

"في الليل، في ذلك الليل، في تلك الليلة الظلمة الحارة كنا معاً مرة أخرى على الجسر... وكانت السماء مبلورة بنجوم كثيرة كالنجوم الصغيرة ولا قمر، وعلى البعد أنوار خافتة متفرقة. نجوم كاهية أخرى تثقب كتلة الديمة الظلمة الهوشة. ومن بعيد تأتي أصوات تشيع ممتدّة. نباح كلاب أو عواء ذئاب وضاع. ووقع حوافر الحصان بطيئة ملتصقة. وحسين يمسك اللجام ويقوده بحذر على الطريق الظلم المرتفع، لا يتكلم. كنت في كتفه والصمت بيننا سداً كالجيل الأسود البعيد العتد إلى يماري"^(١٣٨).

علي هذا النحو: يُشخص السرد مشاهد من الطبيعة بتفاصيل مدحشة ودقيقة. وهو في ذلك ليس مصوراً خاملاً. لأن الطبيعة بالنسبة له هي بمثابة "كلمة وتعبير". فهو يرى السماء مبلورة بالنجوم كما لو أنها تصنّ مرسّعة بالفراغات. وفي الحالتين إيماءً قصد للكلام ورغبة في التعبير عن معنى. كما يرى في الليل نية غروم لغت الانتباه نحو دلالة غامضة وهاربة. ومن النجوم الكاهية يستولد معنى يُرمّس بتكلمات إلفاق وشجن. ومن وقع حوافر الحصان البطيئة المنتظمة يستخلص نبوة للإيقاع الذي قد يكون إيقاع الكتابة. ومن الصمت ينحت المعنى الجوهرى الجامع بين علامة النص وكتابة الطبيعة.

فالسرد، إذن، مستجيب وواصف، يُراوح بين أشياء الطبيعة وأحاسيس النفس وعلامات الكتابة. فالأشياء مقيمة بداخل الذات، لذا يتعين تشخيصها في شكل "استعارات" ضمنية لها قبعة في ذاتها ومعناها. وهكذا يُعلّمنا السرد رؤية الأشياء، التي تنظر إلينا كما لو أنها سرّ مكين يشع بألف معنى. والكلمات ذاتها قد تتحول إلى أشياء من الطبيعة هاجسة بنيتش الحياة، باعثة للآثا من النفس. حيث دعوة الطبيعة للانضمام إلى مشهد الفن والكتابة.

هكذا تقرّن الكتابة بالطبيعة في التخيل الروائي. مُذكّرة إيانا بالفكرة "الديريديّة" الشهيرة التي ترى أن "الكتابة الأصلية" l'archi-écriture بما هي كتابة كبرى، إنما ظهرت بداية في الطبيعة محفورة في الصخور والأحجار، ومنقوشة في المعابد، ومخطوطة على الرمال: الشيء الذي يعني حضور "الأثر" Trace في الطبيعة وفي النص.

وعليه، فإن الظواهر الطبيعية المشخّصة ضمن القِيوس السردية السابق، تُدرك كما لو أنها وحدة لسانية. وكما أن الرواية تصولد منها المعنى، وتدعم بها مصادر الحكاية. فإن التلقي بدوره مُشارك يقط في إنتاج المعنى ولو كان جفينا مازال يتخلق من أحشاء الكتابة، أو كان ثثارا مبدورا ينظر الإخصاب. فذلك، علي أي حال، أفضل من قراءة خلوية من الدلالة.

قلمة إذن، جدلٌ خلّاق بين الطبيعة والكتابة والقراءة. إذ جميعها تروم "الإخبار" وإنتاج المعنى، وجميعها تتوجه إلى العالم وتبتئق منه.

وإلى جانب ذلك، ثمة رغبة ثابّة في قيعان السرد تصبو إلى إيقاظ الغريزة الجمالية الثالثة في الطبيعة. هذه التي تخفي حكمتها طي الغار وشكوك مبرقة وأقنعة عميقة. ومن ثم وجدنا الجمال مقرونا بالتخفي وبحبّ القناع، ووجدنا "الزخرف" في الطبيعة وفي الرسم وفي النحت وفي الأسلوب أيضاً.

وضمن هذا الفهم، تُسحق رواية "شرق التخيل" في قراءة النص والطبيعة معاً. ونحن واجدون في كثير من المحكيّات تصويراً جميلاً للحظات جميلة، يقتبصها السرد من جمالات الطبيعة الغائصة عن العالم، والتي لا يدركها إلا الفنانون والفنانون.

ومن ذلك، وقوفنا عند موضوعات ومفردات طبيعية تهجس وترهص بالصبر الأساوي لحكاية "أرض التخيل"، الصائرة نحو الموت. فلنتأمل القِيوسات السردية التالية:

"رحمت أنظر إلى أحواض الزهور عن يعني حيث تموت زهور حمراء وزرقاء، باعثة تحيط بها أسلاك شائكة"⁽¹⁾.

حوكت [إيلي] رأسها نحو أحواض الزهور وكان صوتها مختبفاً. وقالت بسرعة وعصبية: - لم هذه الأزهار ميتة؟ لماذا هي ميتة دائماً؟ ألا يستقونها أبداً"⁽²⁾.

"عندما فتحت عيني كان جزء لامع من الشمس يطل علي من بين سعف التخيل، وكانت ساحة الجامعة تنظ من جديد وثملة تلدغني في رقبتني. لم أكن سوى دقائق قليلة ولكن جسدي كله كان متعباً وأشعر برطوبة الحشائش لزجة في ظهري. فركت النعقة الصغيرة وظننت أنها تموت عندما رأيتها ترجف وقد تقوس جسمها إلى نصفين"⁽³⁾.

تتيح لنا هذه المحكيّات رؤية قدرة الكلمات البسيطة على منح الوجود للأشياء. وكيف أنها تُسميها وتمنحها هوامش الوجود. وحينئذ، نكون أمام تفصيل عميق للمخلوقات الطبيعية بالمخلوقات اللغوية: الشيء الذي يدعونا لتأمل العلامات والرموز في شعوليتها ووفق جدل الفطرة والضرورة.

وفسلاً من هذا، فإن الصور الاستعارية الطبيعية تُثب عن حكايتها من خلال النويات السردية الدقيقة القاطنة فيها. وإلا بم يُفسر التساؤل عن سرّ موت الزهور؟ ولم الأسلاك الشائكة

المحيطة بأحواسها؟ وما كُنَّ الوصف الدقيق لشهد قتل النملة؟ وما معنى أن جزءاً من الشمس يُطل على السارد من بين سعف النخيل؟

لا شك أن الوصف الفاعل لوت بعض عناصر الطبيعة إنما يرهس بالوت الدرامي الذي شهدته "أرض الحديقة". حيث قُتل "حسين" وأبوه. بل إنه يرهس بتلك اللامعات الوجودية التي سعت الرواية للاتقارب منها، في صيغة تساؤل فطري عميق جرى على لسان "فريدة" أخت السارد: "ثم فجأة قالت فريدة بصوت باك - قل لي. لماذا تعيش مادماً سموت في النهاية؟ - هذا هو السؤال الذي حَيَّر كل الناس يا فريدة.

قالت وهي لا تزال تحاول أن تتكلم بكاعها - يسامحني ربي يا أخلي ولكني أفكر. لو أننا نموت جميعاً، أنا وأنت وكل من نحب. كلنا معاً. في وقت واحد حتى لا يحزن أحد على أحد ولا يبكي أحد على أحد. لو أن القاس كالنزع"^(١٠٠).

وهذا التساؤل - التمني عيُّه. ورد على لسان "الأم" في نبرة نأس مشوب بجرح الوجود: "وماذا ينتفع يا ولدي؟ ماذا ينتفع وقد مات من مات؟ لو من الأصل..."^(١٠١).

وفي ذات السياق، تُلملي عناصر طبيعة أخرى تُسهم في اقتصاد المحكي. وذلك من جهة استلحاق بعض الأحداث أو التجاوب معها. ومن هنا إشراك الحيوان في العالم الحكائي على شاكلة ما تجده في القطع التالي الوارد على لسان أم السارد: "ولكن سبحانه يا ربي. هل يفهم الحيوان ولا يفهم الإنسان؟ ... يوماً يا ولدي عندما سمعت الحصان يصرخُ انشل قلبي. جاء الحصان ووقف أمام الباب يصرخ والكلب من ورائه يلهج. ففتحت الباب ... رأيته أمامي وهو عرقان... ودموع في عينيه. صمقتي يا ولدي كانت في عيني الحصان دموع"^(١٠٢).

ويصمد التجاوب والانخراط في درامية الحدث عند وقوعه. ثَمَّ القطع التالي: "فانطلق الرصاص وانكفأ الابن يحضن الأب والأب يحضن الابن والدم يجري مع الدم... وعندما رأى الحصان ما جرى كسر وقفةً وجرى إلى هناك"^(١٠٣).

وفي مشهد حُلُمي نادر وكثيف يفجؤنا انقطع السرد في التالي. حيث الحصان يركض في السماء كما لو أنه يهراق عجانبي: "لكن حسين ظهر على حصانه وانتشلتني منه وأردفتني خلفه. وأدهشني أن أجد عمي وفريدة وأمي على رقبة الحصان نفسه الذي اندفع للسماء. وكان فيها قمر راح يكبر وراح يعقق وراح يلفتح في السماء السوداء سرداباً مدوراً منيراً نَقَذ منه الحصان. وبدأ يسبح فيه سريعاً وخفيفاً. لكنني وجدت نفسي مرة أخرى وحيداً أمشي على قدمي وتقدم مني رجل عار له ثديان"^(١٠٤).

إن احتفاء الرواية بالحيوانات، إنما ينم عن رؤية عميقة تصلها بالإحساس الإنساني. إذ يمكن للإنسان، كما قال "تيتشه"، أن "تحته نظرات الحيوان وأصواته وحركاته. على أن يتخيل نفسه داخلها، وكثير من الديانات تعلمُ الناس أن يروا في الحيوان. في بعض الحالات. مقر روح الناس [والقدس]. لذلك تأمرهم على العموم بمراعاتها بنبل. بل يخشيتها خشية احترامية"^(١٠٥).

وبعودتنا إلى المشاهد الطبيعية الأثقة المتضمنة لـ "بطولة" الحصان. تتدفق في ذهننا الأسئلة التالية: هل تتم تلك المشاهد وشبهاتها بعلامح واقعية سحرية عربية؟ هل تشف عن "عجانبي" سردي على الطريقة الروائية العربية؟

أنتكون. مُضافة إلى مجموع عناصر وأشكال التفاعل مع الطبيعة بمختلف مفرداتها. أنتكون درساً إضافياً للحوارية الباحثنية التي يبدو أنها حصرت التواصل بين البشر. لا غير؟ أنتكون إذن، توسيعاً وكسراً لركنزية هذه الحوارية التي لا ترى غير الإنسان؟ هل يتعلق الأمر بتصوير مغاير لتصوير العلامات في الكتابة والطبيعة معاً؟ أيكون المحكي القروي بهذا المعنى مُجسَّساً للرواية وفق منظور جديد يُجاوز مركزيتها الصادرة عن المدينة؟

تلك أسئلة. تسعى من جديد لإثارة الانتباه إلى المغايرت التأويلية التي تطرحها "شرق التخيّل"، خارج التكريس الروائي للمعايير الأجانب الغربية.

ويبقى أن نشير أيضاً، ونحن ننظر في تفصيل الطبيعة بالكتابة، إلى الوظيفة السردية والجمالية القوية لعلامة "الشمس"، إلى حد أن ترددها الوسواسي ضمن السرد، يجعل منها "صورة روائية" تشع بعديد المعاني والبرامج الحكائية.

إذ فضلا عن الرمزية الثقافية المُعطاة لنجم الشمس، من حيث قوتها الإيحائية البالغة في شتى الأديان والفلسفات واللاحم والأساطير والفنون والآداب. تلقي الرواية ذاتها تسعى في تعاملها مع هذا النجم المنير، لتوليد رمزية خاصة تتأق الجرامج السردية المتوقعة. ومن ثم اقتراض المسار السردى، في الكثير من اللحظات الحكائية، بسمير الشمس في إشراقها أو غروبها أو توسطها لكبد السماء، فضلا عن مُصاحبتها لشخصيات النص. وتجاوبها مع بعضهم على مستوى تشخيص حالات النفس والتفكير والمزاج.

وإذا كان "الليل" يحظى بعناية فائقة في المحكيات الروائية من جهة وقوع الأحداث أو سردها على الطريقة الألفيائية، فإن حضور الشمس يُنوّع المجال الحكائي ويجعل شغرتها مزدوجة. **أولوح بين ثنائية الضوء والعمّة.**

هكذا، تحضر الشمس كضرورة في الكتابة مُشخّصة للبعد "الشمسي" فيها، جنب البعد القرري الرُصّع لسماء القرية وسما الحكى معاً.

فهل يكون الحضور الكثيف لعلامة الشمس في الرواية والتأويلية شبكة ضمنية عميقة. ترسم "قصة" هذا النجم الوهاج في تحولاته وتلوناته وتعاطفاته مع أحداث وشخوص "القصة" الروائية؟

أليكون التواتر الوسواسي لتلك العلامة الطبيعية موحياً بتميّز ما لسردية "الجنوب"؟ وهل تكون الشمس في حد ذاتها ذات أثر وظيفية في المشهد الدرامي الذي تنتهي عنده الرواية، وذلك على غرار ما حصل في "غريب" كاسو؟^(١٤١)

ولم لا تكون الشمس وراء "فلسفة سردية" خاصة بـ"شرق التخيّل" وتمازج روائية عربية أخرى؟ ألم تنبثق "فلسفة الرسم" لدى "طاهر غوغ" من أشعة الشمس الحارقة، حيث رسم بكثافة أشجار الصنوبر الدائرية، وحقول التفاح ذات الألوان الصفراء الزاهية؟ ألم تصدر فلسفة "تيتش" بالكامل عن الاستعارة الشمسية؟ ألم تتلقت إبداعيته لما "شغرت شمس الجنوب بشونها الساطع، حيث غادر قساوة البرد، وشعر بالتححر من العقلية الجرمانية للتصليّة الصارمة"^(١٤٢)

لم لا نستخلص من الرواية فلسفة سردية شمسية مغايرة لفلسفة الشمال؟

وعليه، فإن علاقة "الشمس" بالكتابة والحكاية على مستوى التخيّل، تفتح المزيد من آفاق التأويل. فيصعد الكتابة، تذكر شجرة الشاعر "الفيلسوف" "إدموند جابس E. Jabs"، إذ يقول عن كتاب "الهوامش"^(١٤٣) "قطرة دم هي شعشع الكتاب": "الشيء الذي يعني تفصيل الجسد والنور والحرف.

وعن الحكاية، نورد حدثاً واقعياً يرويه "فوكو" ذاكراً قيام "بعض علماء النفس بتصوير مشاهد فيلم في قرية ما بإفريقيا السوداء، حيث طلب، بعد نهاية التصوير، من بعض متفرجي سكان القرية أن يحكوا قصة الفيلم بلغتهم الخاصة، واتضح في ما بعد أن كل ما استهوهم في الفيلم كله هو حركة الضوء وسط الأشجار"^(١٤٤). ويستخلص "فوكو" الدرس من هذه الواقعة، منتبهاً إلى الطابع المغاير للثقافة الغربية، "التي تسودها ظاهرة اهتمام المتفرج المتلقي بشخصيات الفيلم. سلوكاتها وأنماط حياتها"^(١٤٥).

ويمكن استثمار مغايري هذه الواقعة، من جهة تسيبها لمركزية التلقي السردى الغربى، الخنزّل للعلامات الحكائية في البُعد الإنساني بالأساس: الأمر الذي يفتح أفقاً للتفكير في العلاقات

المفترضة بين التلقي والجغرافيا. إذ آفاق انتظار التلقي ليست من قبيل الهبة المفترية. بل هي مُسَكَّنة ثقافيا ولها تسويغها في اللاشعور الجمالي والعرفي للعشيرة القارئة.

فلم لا يكون ثمة قارئ مختلف لرواية "شرق التخيّل" يُبَيِّن حركة الضوء الشمسي، مُطَفِّفاً باقي العلامات الدالة على طابع الشخصيات وسلوكياتها وبرامجها السردية؟

وما وقع الالتئام الإفرنجي للرواية المذكورة في عملية الإنتاج والتلقي معاً؟

ألا يكون لهذا الالتئام، بالذات أثرٌ في صوغ متخيل الرواية واستقبالها؟

فلم إهمال البُعد الإفرنجي في تأويل الرواية السريّة. والرواية المغاربية ورواية شمال إفريقيا بشكل عام؟ ألمست رواية "شرق التخيّل" رواية عربية وإفريقية في آن؟

٣. ٧ - الأثر والتأثير

كيف تُرْجَعُ علامات "شرق التخيّل"، ومحكيّاتها، وصورها البنية الإجمالية للأثر؟ وكيف يتشخص رجع الصوت بالصدى؟ وكيف يتغصم النص، بالتالي، في سُمُك الخاص والضمير؟

ذلك ما سنسعى للاسته، من خلال تفحص الاشتغال الروائي لبعض الإشارات والقروان والمحكيّات الصغيرة، متأملين إسهامها في عطف النص على بعضه. وفي توليده بنية وفحوى.

هكذا تُشير الرواية إلى نفسها، من خلال "خطاب الرسالة" المتعثر والمستحيل، ذاك الذي يهَمُّ السارد بكتابتها إلى أخته "فريدة"، وعنه يقول: "طوبت الخطاب وجلست على الحشايش (...) قلبت الصفحة وكتبت: "حبيبتي فريدة تحية وأشواق وبعد... (...) طوبت الكرّاس وأنا أقول - أهلاً ليلى. كنت أعرف أن هذا الخطاب إلى فريدة لن يُكتب على أي حال. طالما فكرت فيه لكنني لم أكتبه أبداً"^(١١١).

تحولنا العبارات البُرْزة إلى تعوي خطاب الرواية في خطاب الرسالة. وذلك من جهة التردد في الكتابة وصعوبتها، بل واستحالتها على مستوى الحلم بالكتاب الآتي.

ومن البين أن الرواية تشير إلى نفسها، وتفتّح على تعيّلها الذاتي من خلال عبارات: الخطاب، والصفحة، والكتابة، والطبي، والكرّاس، وتمنع الكتابة، بل واستحالتها.

فُتْصَن الرسالة وفراغ العلامات وصعوبات التعبير، إنما تؤوّل جميعها، إلى ذلك الحيّز الروائي الذي منه ينبثق صوت الكاتب، وفي فضاء التّعر يُعبر بهمس. حيث اللغة تصير صورة لنفسها، تتعرّأ في ذاتها، وتقس حكاية الحكاية.

ودعماً لهذه الرؤية الفنية "الترجسية"، تُشخص الرواية على مستوى القمر صعوبات الحكيم وطوقسه وانسحاره بالتفاصيل والتكرارات. وذلك على شاكلة ما تُلقيه في القبوس السري التالي: "وبدأت أحكي له متعظراً. أحكي القصة التي رويتها له مراراً عندما عدت في أول إجازة لي من القاهرة. وكنت وقتها عندما أحكي له تقاطعني مستغصراً عن التفاصيل"^(١١٢).

كما تُشخص مرآياً قلق البداية الروائية وسحرها، من خلال اللقطة السري التالي: "وبدأت من البداية كما أراد. كيف كنت وحيداً عندما تركت البلد إلى القاهرة"^(١١٣). هذا ناهيك، عن تلك الخاصية الفنية الأتقالية التي سبق أن أُلْعِنّا إليها، والتي تهَمُّ التركيب المتقودي للسرد من جهة التوليد الداخلي للقصص، حيث تواصل الزمن وانقطاعه، وتدفق الإيقاع التقطع الوصول بانقاس الحكاية وحياتها. وكلّ ذلك يترجّع في السرد التالي: "قصص تلك قصصاً وتتفرغ في تفاصيل وحكيّات جانبية لا تنتهي"^(١١٤).

غير أن أعمق وأجمل ترجيع انسحروا به، هو ذلك الشهد السري الأمومي - الطفولي البديع المُضَمَّن في ختام الرواية، وفيه يقول السارد متذكراً طفولته عبر تصوير شجي: "قفّلت أُمي

جيبني وقالت لو قبّلت يده الرجل ذو اللحية السوداء ما كنت ولدي. ثم قالت تعال ثم حملت مصباح الغاز وأخذتني من يدي إلى حيث أحب. إلى القاعة العلوية التي كانت مغلقة بالمفتاح دائما وسحرة علينا نحن الصغار. كان في القاعة الواسعة مقاعد كثيرة... وفي جانب منها كان دولا ب زجاجي يضم عرائس ويضم لعبا تعمل بالزئبق وأطقاً وقناجين من الصيني عليها رسوم. فتحت أُمي الدولا ب وأخرجت الأكواب الصيني ووضعتها على المائدة بحرص بجوار بعضها. وقالت السبا كما تشاء ولكن لا تكسرها. وكانت الرسوم على الأكواب مطلية وبالرزة. رجال لهم شوارب مشقوقة تحت أنوفهم وياهمون قفاطين زرقاء منقوشة بورود حمراء، ينحتون للأمام يتكلمون بعيون واسعة متدحشة. وهم يمسكون بأيديهم سيوفاً عريضة في المقدمة نحيلة عند المقيش. فجلست أناملها وألست نقوشها البارزة. كانت كلها ناعمة وجذيلة وكنت أحبها^(١٧٧).

يُؤثر هذا القطع الغني خيالات خصبه بصدد العلاقة بين سرد الكتابة وسرد الزجاج. ذلك أن رسوم الأكواب تحكي مشهداً قصصياً صغيراً. ذا نغمة غنائية ويطولية. نغمة تتجانب على مستوى الجوف السردى مع غنائية الرواية واحتفالها ببطلونة فداء الأرض والأب والوطن، وهو الفداء الذي لا يختزل الرواية، بل هو بُؤرة إشعاع تشتغل وفق عدة خطوط، وتشتغل إلى عدة محركات. وإضافة إلى ذلك، ثمة احتفاء بطلاء الزجاج والألوان الزاهية الزرقاء للقفطين المنقوشة بورود حمراء. وما هي ذي الورود التي احتفلت بها الكتابة في فضاء الطبيعة. تعود هنا في فضاء الثوب. وما هو ذا. أيضاً، نقش الطبيعة والكتابة. يُضاعف نفسه عبر النقوش البارزة المترسمة على زجاج الأكواب. وحينئذ، يتجاوب سرد الكتابة مع سرد الطبيعة وسرد الثوب وسرد الزجاج أيضاً. أليست أشكال السرد لا نهائية؟ أليست أنواعه في العالم لا حصر لها؟ ألا يستوعب اللغة المنطوقة شقوباً ومكتوبة. وكذا الصورة ثابتة ومتحركة؟ ألا يحشر في الأسطورة والحكاية الخرافية وعلى أنسة الحيوان، وفي اللحمه والتاريخ والنساء واللوحة المرسومة. وفي النقش على الزجاج^(١٧٨)؟

٣. ٨ - لغة الأمومي

وفضلاً عن الآثار الترجيعية المُشعّنة في المحكي الختامي السابق، ثمة علامات ثمينة أخرى تستحق الاستنطاق. ومن ذلك تقبيل الأم لجيبين ولدها في إشارة رشي إلى رفضه تقبيل يد "شيخ" طريقة أبيه. وتمرده من ثمة على موجبات طقوس حفل الخضرة، التي يتم تصويرها بدقة فنية متناهية ضمن المحكي العلمي التالي: "كان الغناء عالياً والغنون يتميلون في صحن البيت للبعين واليسار. وتعلو الدلوف وتندد الدلوف هناك في صحن البيت. وعلى الدكة العالية فوق فراء الخروف كان أبي يجلس وكان يجلس شيخ طريقته. جاء بهلثا في الصباح واستحم وغشيت الزجاجات من ماء استعماعه ليتحرك بها الريدون. وعندما خرج من الحمام وأبى أمامه يمسك المبخرة ويطوحها في صحن البيت ويطلق صيحات فرحة. علت زغاريد النسوة الخفيفات مع أُمي في حجرتها. وكنت هناك لكن أُمي لم تزفر. في المساء كنت أفق بعيداً أشاهد الرقص والغناء والرجل ذا اللحية السوداء ينتفض واقفا فجأة ويدخل وسط حلقة الرجال ويتطوّر معهم جالبا أبي معه فيعلو الغناء ويشد (...). ولما انتهى الغناء، كنت أفق بعيداً فأشار لي أبي وبمشم. وقال تعال يا ولد. قبّل يد سعيدا. لكنني لم أنتحرك. انتفض واقفا ليحبيني وقال تعسي أباك يا كلب! فجريت ونهبت لأُمي وبكيت وقلت لها لم أقبل يده... لن أقبل يده^(١٧٩)."

هكذا ترشى الأم على ولدها، مُجسّدة من ثمة ورفض كل الصور الأبوية الارتكاسية مشخصة في "شيخ الطريقة"، بل وفي الأب المستبد ذاته.

ومن هنا امتناعها عن الزغردة، ووضاها على سلوك ابنها العاصي لأمر تقبيل يد "الشيخ" لأجل التبرك ببركاته. ومن الأكيد أن هذا "الشيخ" يمثل الوظيفة الرمزية الأبسية بامتياز في مجتمع أبوي متخلف: الشيء الذي يجعل من الأمومة وظيفة رمزية عاصية ومُحرّرة. وها هنا تتبلق لغة "الأمومي" التي تسكن لا شعور الرواية برمتها. فضلا عن انخراطها "موضوعة" و"أسلوبية" للكتابة. وفي هذا الضوء، يتعيّن علينا فهم "إهداء" الرواية وفق تمثل جمالي. وهو الإهداء الذي ساهم الكاتب وفق ما يلي:

(إلى ذكرى أمي الغالية

رحمها الله).

واللافت أن جميع طبقات الرواية حافظت على هذا الإهداء. إذ لم يسقط ضمن أي منها. ولنا أن نستعيد هنا ما باح به الكاتب بسدد حوار مع مجلة "العربي"^(١٧٠). عندما أشار إلى كون حدث الصراع على "أرض الحقيقة" بما هو قصة نواة. إنما يرجع في الأصل إلى حكي أمه. واللافت، أن "بهاء طاهر" يُلحّ غير كل الحوارات أو الأحاديث النقدية على إبراز الوجهة الحكائية الغنية لتلك "السيدة الأمية العظيمة" التي استقطعت، كما يقول الكاتب، أن "تقود سفينة حياتنا الصعبة وأن تضعفنا بالحب أنا وإخواني وتدير معيشتنا ... ومنها تعلمت حب الحكايات وحب الصعيد. ولا علاقة لهذا كله بمقدرة أوديب كما ذكر أحد النقاد ذات مرة"^(١٧١). وفي ذات السياق، يتابع الكاتب قائلا: "وكانت أحب اللحظات إلي في فترة الطفولة - وفيها بعد الطفولة أيضا - حين أستمع إليها تحكي قصص القرية باستغراق كامل وبتفاصيل دقيقة وبلغة البلدة وتعبيراتها... لذلك فقد أهديت أول رواية لي. وهي "شرق النخيل". إلى ذكرى أمي"^(١٧٢).

هكذا تقود الأم الأمية اللصيقة متبعا لكتابة "شرق النخيل" والروايات أخرى: الأمر الذي يعني أن الأم كانت سبّاقة إلى إهداء حكاياتها إلى ابنها "بهاء". وهو إذ يكتب "شرق النخيل" إنما يُبدلها الرواية بالحكاية، أي يُهديها بدوره رواية من خلال حكاية أهدتها إليه. وهنا يتخذ "الإهداء" كامل رمزيته العميقة وكامل دلالاته الجمالية.

ولأن تلك السيدة الحكاءة العظيمة أمية لا تعرف القراءة والكتابة، فإن الكتابة الروائية لتلتحق بها وبمبيلاتنا اللواتي لا يملكن امتياز الكتابة ولا القراءة، لكنهن يهين الكتابة صيرورة لا يمكن. بدونها، أن توجد.

وعليه، وكما أكد ذلك "جيل دولوز"، فإن "الكتابة تلتحق من تلقاء ذاتها، عندما لا تكون رسمية". "بالأقليات الهامشية" التي لا تكتب لنفسها. والتي لا تكتب عنها [بالضرورة] كموضوع. ولكنها تجرنا إليها عن كره أو عن طواعية. لمجرد أننا نكتب"^(١٧٣).

هكذا تنقلب الكتابة الروائية من خدمة القوى السائدة لتلتحق بمن لا صوت لهم. وبمن لاحق لهم في الكلام ضمن الخطابات التاريخية الرسمية. وضمن الكتابات المتواصلة والأمره والجاءزة.

ثمة. إذن. صيرورة أمومية في رواية "شرق النخيل"، صيرورة تجعل من لغة الأم جزءا من رؤيا المجتمع والعالم. ومن التفاعل مع التراث والبيولوجيا. ولأشك في كون اللغة الأمومية "الغائبة" تُشكل مادة عميقة وباطنية للسرد. إذ هي تُوفر مادة الحكاية، وتكاد تتحول إلى لغة "جوهر". من خلالها يجري قلم الكاتب. وبدفلقها يتبلل. ومن ثم مصاحبتها للنص في تخلفه ومسراه، وانتشارها بداخله كآثر منسي إبداعيا. من أجل تذكر يُعيدُها في خلق آخر.

ولربما كان هذا الأثر. وهذه العودة. هما القصدان في التمييز الشهير لـ "جوليا كريستيفا" بين "السبعائي" و"الرمزي المتمركز"^(١٧٤).

وإذا كان الرمزي المتمركز يُنتج لغة مُترسبة ومُتغاسبة، ذات شكل سلطوي من جهة ارتباطها بقانون الأب. فإن السيميائي يعمل لإنتاج لغة ناطقة، ثورية، خلاقة. ومُؤنثة. فالسيميائي لغة لم تُشفر، ولم تُجفد بعد، وتكاد تقترب من لغة الرسم (لنتذكر رسومات زجاج الأكواب في الغرفة المحرمة الجامعة للألم بابنها ضمن مشهد تعاطف)، وهذه اللغة الأخيرة تتكلم من دون أن تتحول إلى معنى متمركز وتاجز وثابت.

وإلى هذا، يتميز السيميائي بكونه طاقة تحيل بالتحول والتدفق، وبالتمعات التخيل الهاجع. ويتفليح محتوى المادة الدلالية، بل إنه قد يرقى إلى مستوى نوع جديد من الوجود. يوسم "بالكورا" chora. وقد صك "أفلاطون" هذه التسمية في سياق مُحاوره "طيماس"، قاصدا بها الوعاء الذي يُشير إلى وجود مُختلف. وفي ذلك يقدم الفيلسوف اليوناني ثلاثة أنواع من الوجود هي: وجود النموذج، تقليد النموذج، الكورا (أو الوعاء) ⁽¹⁰⁾.

والأم، حسب أفلاطون، وعاء لكل الأشياء الخلوقة والرشية، لكن الوعاء ذاته غير مخلوق ولا مرن. ولا شكل له لأنه يتلقى كل الأشياء. ويُشارك بطريقة سرية في ما يتعلق بالمُدرَك العقلي. ويكون الخلق الأكثر إبهاماً ⁽¹¹⁾.

وما يهم. هو كون "الكورا" محكومة بصيرورة دائمة قد تتخذ تجليات متنوعة ومتغيرة. تبعاً للتحول الذي هو نِدْنُ الأشياء.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول بأن عناصر دافقة من السيميائي — الأمومي تتخلل الرمزي — الأبيسي. لأجل إنتاج نص يسمى لتوليد الجودة والإبداعية والقائمة. من خلال لغات عديدة يتعين حرفها وترويضها أو تطغيفها أو نقضها أو إرجاعها إلى أصولها الاستعارية.

وبهذا المعنى، تكون رواية "شرق النخيل" نصاً باحثاً عن لغة الأمومي. لأجل تخصيص السرد وتنويعه خطابياً ونفسياً واجتماعياً، وذلك في سياق العودة إلى أحلام النأت وكلامها الجواني وحديثها وغربتها المثقفة وأسطورتها الشخصية.

ولهذه العودة أبعاداً ومقاصد بعيدة تتفاجه اللغات الشعولية والأبيسية. والتعبير عن الخيبة العميقة من الإيديولوجيات الفائرة والمُغدورة. ومن الوطن القاتل جرأه التشدد بالبلاغات الثورية الرنانة.

إن "لغة الأمومي" في "شرق النخيل" ترتد إلى ذاكرة طفولية مجروحة. وتصوغ حساسية إبداعية في الكتابة من خلال التلغ في اللهب الراق للغة الأم. هذه اللغة التي لم تنطق بعد، والتي ما زالت ترون في الذاكرة وفي الجسد.

ولاشك في كون لغة الأمومي هذه، هي التي أغرت أحد النقاد ⁽¹²⁾ بتأويل "شرق النخيل" في ضوء العقدة الأوديبية. والحال أن الكاتب. كما رأينا. يرفض هذا التأويل الذي يجعل روايته غاطسة في الخيال المحرم.

فهل يكون التأويل من خلال العقدة الأوديبية تأويلاً استعمالياً؟ أيكون اختباراً لإجرائية المفهوم وصلاحيته أكثر مما هو إضافة للرواية وتأويل نزيه لها؟

ولأجل الإجابة، علينا أن نستحضر كون العقدة الأوديبية ليست كوثية. كما أبانت ذلك دراسات عديدة ⁽¹³⁾، فضلاً عن تجريد العقدة من رمزيتها الجسدية. كما هو الحال لدى "ريك فروم" الذي ركز على بُعدها السياسي مُشخصاً في السلطة ⁽¹⁴⁾. وكما هو الحال لدى "إيلي شتراوس" الذي اهتم أكثر بـرمزيتها اللغوية والفلسفية ⁽¹⁵⁾. هذا تأملي عن نقضها من الداخل عبر الكشف عن تناقضات الأسطورة الأوديبية ذاتها كما هو الأمر لدى رينيه جيرار ⁽¹⁶⁾. بل إن سيرورة التفسير ذهبت إلى حد قلب العقدة على أعقابها من خلال "الأوديب المضاد" L'anti-oedipe لدى دولوز

وجانثاري، أو من خلال اكتشاف الرغبة في "قتل الأم" بدل الأب، كما تُلغى ذلك لدى الأثروبولوجي هنري كولب^(١٨٨) في تحليله للحكايات الأسطورية الإفريقية.

وكل هذا، يعني أن "العقدة الأوديبيّة" ذاتها خضعت لشئ التآويل، التي نسبها في نهاية المطاف وأبانت ضرورة الوعي بإطارها الحشاري والثقافي، بل وضرورة العودة إلى "أسطورة أوديب" نفسها قصد استنطاقها ضمن منظورات أخرى.

وواضح أن استلزام الرواية "لغة الأمومي" إنما يتغيّر التفكيك الإيجابي للسلطة الأبسية في شتى صورها. سواء تجلّت في صورة الأب التسعة قسماتها بغير قليل من الصفات السلبية، أو في صورة "الشيخ" الذي هو بمثابة أنموذج ضمن تحليل السلطة العربي. ومن ثم. تسرّب ذات الخطأ الثقافية من مجال الصوفيّة والتبرك والكاريزما إلى المجال السياسي^(١٨٩)، الشئ الذي يعني رفض الرواية الضمني لصورة الزعيم - الحاكم. متى كان مُستبدًا مانعًا لتلك "السياسة الأخرى"، التي رأينا طلبة الجامعات يُعيرون عنها بطريقتهم من خلال الإضرابات والاحتجاجات على التّعاضد حيال القضية الوطنيّة والقومية.

هكذا تعبر لغة الأمومي عن رفضها لكل صور السلطة المستبدّة التي تجلّت. لكن تعبيرها هذا إنما تمّ من خلال وسائل فنية شديدة الصعقة والخفاء، إلى حدّ اندغام الغنائي في السياسي. والتضارّع الحميمي في الاجتماعي، واندماج لغة التذويت باللغات الأخرى.

ومن الأكيد أن وجع الأم يُخيم على رواية "شرق النخيل"، ويستحوذ بقوة على عُقْمها الحكائي، إلى حدّ اعتبارها مكتوبة لأجل الأم. لأجل الرغبة في إحيائها من جديد، لأجل التعميش عما سبّبه لها الابن الكاتب من آلام^(١٩٠).

فمنظرة الأم موجودة بالرواية، وجُرحها مشع يداخلها. بل إن "سجلها اللغوي"^(١٩١) ذاته مُستعمرٌ على نحو رافع في لغة النص. وما نحن نُلغى الكاتب الضمني من خلال أطراف سيرته الذاتية، وقد أعيد خلقها على نحو اختلافي.

وإذا كانت "شرق النخيل" قد فتحت سرها بإهداء مُوجّه إلى الأم، فإنها أيضاً قد أنهته بجُملة سردية مسمّية. جسّدت كل الرموز والعاني الأمومية الشعة بالغزى العميق للنص. إلى حدّ أن هذه الجملة الملفزة تكاد "تمحو" فنيا مجموع ما سبقها، تمحوه من جهة إيجاب القارئ على إعادة قراءة العمل من جديد، وفي ضوء جديد. لتأمل الجملة الختامية:

"وكانت أُمي تلقف هناك بقامتها الطويلة التحيلة في ثوبها الداكن تتطلع إليّ وهي تبتسم".

تتهدي لنا الأم هنا مُلفزة ومُؤدّة بجسدها التحيل الطويل، وبخصوصية ذاتها اللباسي. إنها ليست "أُمّاً مؤسّسة"، بل هي أُمٌ مُتركة على نحو شخصي وحميم. إنها قوة اختلافية: قريبة وبعيدة، أليفة وغريبة، مريثة وثالثة، دائية وسنعية.

ورغم حضورها الجسد، فإنها تظلّ بنت اللغة والخيال. ومن ثمّ آثارُ "التغريب" التي تخلق طيفها وإسارها. ولأجل هذا، تتخذ علامات: "كانت، هناك، قامة طويلة نحيلة، ثوب داكن، تتطلع إليّ وهي تبتسم"، تتخذ كامل دلالتها على جمال الساقية، وقوة الإرجاء والتبديد والانتشار.

فابتسامتها الساحرة نداءً قادم من بعيد، مُبشّرٌ بعالم آت، بِقدوم خُصيب. وبمُستقبل لا يُدرکه إلا الرُؤوس: إنها أُمٌ رائية. في وقتها. وفي سماء جسدها. وفي بلاغة ثوبها. وفي لغزتها نظرتها. وفي سرّ ابتسامتها، في كل هذا يتجسّد "المعنى العالي". وينبثق التاريخ القاصر، التاريخ المُبدع في صيغة الافتتاحية، التي عبر النداء كما لو هو تشيد أو "أغنية"^(١٩٢)، أغنية تؤبّس وتهبّ الكلام. وما يبقى، يؤسّس الروائيون - الشعراء^(١٩٣).

إلا أن ما يمنح تلك الجملة السردية الختامية المزيد من التردد بين التبرة والمعنى، والرؤية والرواية. هو التشاكل الاختلاقي بينها وبين جملة سردية كثيفة أخرى. تردّ قبلها بأسطر قليلة، وفيها يحلم السارد بحبيبته "ليلي" التي "كانت تجلس هناك / كانت تنظف هناك"، تنظف علي دون أن تبسم. وتنامتي دون أن تبسم. ولكن لما مددت لها يدي السليمة أعطتني يدعا وكانت ناعمة لمساء فأغمضت عيني^(١٤).

قها هنا علامات تردوج، وتختلف مع تلك الجملة السردية الختامية. ونحن واجدون ضمنها ما يفيد التقابل. من قبيل: "كانت تجلس هناك / كانت تنظف هناك"، تنظف علي دون أن تبسم / تنظف إلي وهي تبسم.

غير أن هذا التقابل يتم إرفاقه على المستوى العميق للعبارات من خلال التكرار: (كانت، هناك)، أو الترادف (تنظف علي – تنظف إلي).

فماذا يعني الكيان البعيد للألم الواقعة البتيسة في مُقابل الكيان البعيد للحبيبة الجالسة غير البتيسة؟

هل هو عبور من الحب إلى التارخ؟ انتقال من زمن الجسد والعاطفة إلى زمن التاريخ البدني. زمن النداء والقدوم؟

وما سر تلك الابتسامة الأمومية، هل هي الخيط الأول من ضوء الفجر؟ هل هي بصيص أمل يلوح في قاع الأأس؟

ألا تكون تلك الابتسامة هي "العلامة القلقة" للنص^(١٥). متى زالت اختفت الرواية بكاملها؟ ألا يكون شوشها مُرتجفا بوقدة اشتهاه التأويل؟

وهل يستطيع القارئ، إن هو أحسن تأويل ابتسامة الأم، هل يستطيع الالتفات من أسرها؟ هل يستطيع التخلص من طوف ابتسامة ساحرة ومُغفزة أخرى، تلك التي رسمها "داقتشي" في لوحة "الموناليزا" وظلت مثار تأويلات لا تحصى. ومحج استلهامات لا تنقطع؟ وهل يجوز تأويل ابتسامة بأخرى على نحو تناسي. وفي أفق قراءة قرآنية؟

٤ . تركيب

تأسيسا على ما سبق، لتلحس لنا خصوبة رواية "شرق النخيل" على مستوى توليد المزيد من الموضوعات الجمالية بحسب الداخل التقنية والخلفيات التأويلية.

ولقد تبين لنا كيف أن "المعادل الموضوعي" الوطني أو القومي. في فهمه الضيق. حجب. لدى بعض الدارسين، الثراء الفني للنص.

هذا، وقد توسعنا نسبيا في تأويل هذه الرواية بالذات، لأننا لم نعرش، من جهة، على أي دراسة لتناولها بالكامل، ولأننا، من جهة أخرى، لم نقتنع بتلك الاقترابات الجزئية من موضوعها الجمالي. ناهيك عن الاقترابات اللاجمالية.

ومن هذا المنطلق، سعينا لتأويل بعض العلامات الفنية والموضوعات التي أغفلها النقد أو لم يرها، أو أنجز حولها تصورا قريبا من الاقراءة (dé-lecture). كما أننا حاولنا، إضافة إلى ذلك، إثارة الانتباه إلى بعض العناصر السردية التي لا يابه بها النقد الروائي عادة، مُعتبرا إياها هامشية، أو زخرفا فارغا، أو مجرد بقايا لا غير. والحال أن التفاصيل والهوامش، والصور الدقيقة والاستعارات الضمنية، والأجزاء الصغيرة والمحكيات البسيطة، بإمكانها أن تُغسب برامج التأويل. وأن تُضفي، بالتالي، طابعا منظوريا على القراءة.

ومن المؤكد أن زحزحة مراكز الاهتمام النقدي، على مستوى تأويل الرواية بالذات، بإمكانه أن يحفز على إثراء الخيال النظري، وعلى توسيع الرؤى والمقاربات المتداولة. خصوصاً وأن الرواية العربية تحديداً، ما زالت بحاجة لزيد البحث من جهة استخلاص قوتها الفنية والأخلاقية والعرفية، والكشف عن العلامة للفتح التي منها تتولد كرامتها وفضليتها.

الهوامش:

- (١) بهاء طاهر، الخطوبة، مطبوعات الجديد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- صدرت طبعة ثانية عن: دار شهدي للنشر، ١٩٨١.
- وطبعة ثالثة ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.
- (٢) بهاء طاهر، بالأوس حلت بك، مختارات فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- صدرت طبعة ثانية ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.
- (٣) بهاء طاهر، بالأوس حلت بك، مختارات فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- صدرت طبعة ثانية ضمن: الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.
- (٤) بهاء طاهر، شرق النخيل - لو نوت معاً، دار المستقبل العربي للنشر والتوزيع، ١٩٨٥.
- (٥) بهاء طاهر، شرق النخيل، الأعمال الكاملة، دار الهلال، ١٩٩٢.
- (٦) بهاء طاهر، شرق النخيل، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٠.
- (٧) بهاء طاهر، قلعة شرق النخيل (فصل من رواية)، مجلة الكرمل، العدد: ١٤، ١٩٨٤، ص ٢٦١ - ٢٧٠.
- (٨) ألبيرتو مانفويل، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص. ٢٨.
- (٩) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
- (١٠) ع. محمد حسن عيد الله، الربيع في الرواية العربية، عالم المعرفة، عدد ١٢٣، نوفمبر ١٩٨٨، ص. ٢٠١ - ٢٠٧.
- (١١) المرجع نفسه، ص. ٢٠٢.
- (١٢) المرجع نفسه، ص. ٢٠١.
- (١٣) د. مصطفى عبد السنّي، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، عدد ١٨٨، أغسطس، ١٩٩٤، ص. ١٧٩ - ١٨١.
- (١٤) انظر الإشارة لذلك في: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص. ١٧، ولزيد الإبانة انظر نفس الناقد حوار مع دافيد يارساميان، ترجمة توفيق الأسدي، دار كلعمان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٨، ص. ٥٧ وما بعدها.
- (١٥) شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم "بهاء طاهر"، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلد الثاني عشر، صيف، ١٩٩٣، ص. ١٧٠ - ٢٠٣.
- (١٦) يشتغل الناقد في دراسته إضافة إلى "شرق النخيل"، على روايتي "قالت شحى" و"خالتي سفينة والعمير" وقصص "الخطوبة"، "بالأوس حلت بك"، "أنا الملك جشت".
- (١٧) يحدد الناقد بين آليات التأويل في كل من الحلم والإبداع، راجع: د. حميد لحدماني، آليات تأويل الأحلام، دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي، مجلة البيان، العدد ٣٣٨، سبتمبر ١٩٩٨.
- (١٨) المرجع نفسه، ص. ١٥.
- (١٩) انظر أجراح "فوكو" لهذا المفهوم في: دروس ميشيل فوكو (١٩٧٠ - ١٩٨٢)، ترجمة محمد ميلاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص. ٧٤.
- (٢٠) بهاء طاهر وحسين عيد، وجهها لوجه، حوار (ضمن) مجلة العربي، العدد ٢٩٠، سبتمبر، ١٩٩٩، ص. ٧٣ - ٧٤.
- (٢١) انظر مدخل الكتاب الشغل على الدراسة الدكتور: (ص. ٧ - ١٥).
- (٢٢) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والفلسفة، ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص. ٩٢.

- (٢٣) المرجع نفسه، ص. ٩٣.
- (٢٤) المرجع نفسه، ص. ١١٢.
- (٢٥) هذا ما نرى كانت التصوص، بالطبع، ثرة ودقيقة المصنع.
- (٢٦) نقصد هنا طبعة "دار الآداب"، وهي التي سأل عليها من الآن فصاعداً.
- (٢٧) خلدون الشعمة، النقد والحربة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، ص. ١٣٥.
- (٢٨) يتعلق الأمر بطبعة دار "المستقبل العربي".
- (٢٩) د. حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠، ص. ٥ - ٦.
- (٣٠) انظر تفكيراً أولياً في هذا الإشكال لدى: د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تنهيات السرد، عالم المعرفة، عدد ٢٤٠، ديسمبر، ١٩٩٨، ص. ٢٣ - ٢٧.
- (٣١) عن مشكل الوضع الاستعاري للرواية في الثقافة العربية الحديثة، انظر: د. صبري حافظ، تكوين الخطاب السري العربي، ترجمة د. أحمد يوحنا، مرجع سابق، ص. ٢٥ - ٥١.
- (٣٢) نُفيد هنا من التمييز الدال على لجان ماري شافير، انظر:
- J. M. Chaeffer, Du texte au genre, poétique n°53, Février, 1983.
- وقد شُنت هذه المقالة إلى كتاب جماعي موسوم ب:
- Théorie des genres, coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1986
- (٣٣) يُكتبه "ديريدا" العنوان بالثريا، لكننا آثرنا تشبيهه بالشمس للإيحاء بأهمية هذه الاستعارة الطليعية في سرد رواية "شرق النخيل"، ولتأنيث بالتالي إلى الخصوبة الإبداعية لموضوعه "الشعر" ضمن النص.
- بصد تشبيه العنوان بالثريا، راجع:
- J. Derrida, La Dissémination, Le seuil, Paris, 1972.
- (34) Leo Hoek, La Marque du titre, éd. Mouton, 1973, p. 184.
- (٣٥) من اللافت أن تتضمن لوحة العلاف في طبعة "دار الآداب" وصفاً للنخيل: الشيء الذي يُهد إنجاز ترجمة "أوليفة" بصرية للحمكي الكتوب، وذلك من جهة تبشير علامة سيميائية وفنية لها حضورها الجمالي والوظيفي ضمن الرواية.
- (٣٦) ثمة مقابلات عربية عدة لفردة "incipit"، نذكر منها: الاستهلال، الفاتحة النسبية.
- (37) L. Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits, Ed. Skia, Genève, 1969.
- (٣٨) شرق النخيل، ص. ٧.
- (٣٩) الرواية نفسها، ص. ٨.
- (٤٠) الرواية نفسها، ص. ٨.
- (٤١) الرواية نفسها، ص. ٩.
- (٤٢) فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الثاني، ترجمة محمد الناجي، مرجع سابق، ص. ٥٣، شذرة ١٦٣ موسومة "كل بداية خطر".
- (٤٣) إدوارد سعيد، بدايات: النقد والمهجع، عرض مجلة الكرمل، العدد ٥٧، خريف ١٩٩٨، ص. ٢٤٤.
- (٤٤) أندري دي لنجو، في إنشائية التواتر النصية، ترجمة سعاد بن إدريس نبيح، مجلة توافذ، العدد ١٠، دجنبر ١٩٩٩، ص. ٣٧.
- (45) L. Aragon, Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits, op.cit, p. 88.
- (٤٦) شرق النخيل، ص. ٩١.
- (٤٧) شرق النخيل، ص. ١١٦.
- (٤٨) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
- (٤٩) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
- (٥٠) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.
- (٥١) الرواية نفسها، ص. ١١٧.
- (٥٢) شرق النخيل، ص. ٤٤.

(٥٣) أفادت من مفهوم القراءة التطبيقية كما طرحه إدوارد سعيد في كتاب "الثقافة والإمبريالية"، إلا أننا هكذا في اتجاه نقدي ليهتد ملاتما للشخص حالة "التناس" للفترة، التي تعطي بها الرواية العربية، ولرأية المفهوم الأصلي للقراءة التطبيقية، تراجع إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، مرجع سابق.

(٥٤) شرق النخيل، ص. ٧٢.

(٥٥) الرواية نفسها، ص. ٨.

(٥٦) الرواية نفسها، ص. ١٣.

(٥٧) الرواية نفسها، ص. ١٩.

(٥٨) الرواية نفسها، ص. ١٨.

(٥٩) الرواية نفسها، ص. ٩١.

(٦٠) الرواية نفسها، ص. ٩٠.

(٦١) الرواية نفسها، ص. ٩١.

(٦٢) الرواية نفسها، ص. ٧٧.

(٦٣) فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب المثل الحرة، الجزء الثاني، ترجمة محمد القاضي، مرجع سابق، ص. ١٣٩، شفرة ٥٧ (عنوانها: العلاقة مع الحيوانات).

• وللإشارة فإن "نيتشه" يعيب على المسيحية فقرها على مستوى احترام الحيوان ومعاملة بتيل، انظر الشفرة ذاتها، بالرجوع نفسه.

(٦٤) انظر العلاقة السردية بين صورة الشمس وحدث الجريمة في رواية "الغريب" ضمن: ستيفن أولان، الصورة في الرواية، ترجمة رشوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة الحداد يوسف إيطوان، تطوان، ١٩٩٥، ص. ٢٥٢ - ٢٦٠.

وانظر أيضا: بيير زهما، النقد الاجتماعي، ترجمة: هابدة لطفي، مراجعة: د. أمينة رشيد، د. سيد البحراني، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص. ٢٢٨ - ٢٣١.

ومن المؤكد أن ثمة اختلافا بيننا بين صورة الشمس في "الغريب" وسورتها في "شرق النخيل"، وذلك من جهة المقاصد والقيم السردية، إذ الشمس في الغريب تدرج في سياق الشخص العيشي للسلوك الإنساني، فيما شمس "شرق النخيل" لا تسوغ مثل هذا المنظور. فهذه الرواية، وإن أفادت نقاشا من حيث "كامو"، وزمعا من اللامعقول لدى "كافكا"، فإنها تظل متشبثة بالأمل الإنساني، تحفر وراء الهاس إلى أن تجد لغة ضوء.

(٦٥) انظر: بياتريس كومونجي، "نيتشه والضوء"، مجلة فكروفن، الترجمة العربية، الملتها، العدد ٤٧، العام ٢٥، ١٩٨٨، ص. ١.

(66) E. Jabès, Le livre des marges, Livre de poche, coll. Biblio/ essays, 1987

(٦٧) مصطفى أعراب، فوكو: بُعد الشذوذ الجنسي وتجربة الاضطراب، مجلة فكترو نقد، العدد ٥١، مرجع سابق، ص. ٣٤.

(٦٨) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(٦٩) الرواية نفسها، ص. ٨ - ٩.

(٧٠) الرواية نفسها، ص. ٨ - ٩.

(٧١) الرواية نفسها، ص. ٥٤.

(٧٢) الرواية نفسها، الصفحة ذاتها.

(٧٣) الرواية نفسها، ص. ١٤٥ - ١٤٦.

(٧٤) راجع: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراري، بشير القري، عبد الحميد عطار، مجلة أفان، العدد ٨ - ٩، ١٩٨٨، ص. ٧.

(٧٥) شرق النخيل، ص. ١٣٤ - ١٣٥.

(٧٦) راجع حوار بهاء طاهر مع حسين عبد، مجلة العربي، مرجع سابق.

(٧٧) انظر "ملاحق" خالتي سمية والذير لبهاء طاهر، منشورات الهلال، العدد ٥١١، يوليو ١٩٩١، ص. ١٤٦ - ١٤٧.

- (٧٨) ملحق نفس الرواية، ص. ١٤٦.
- (٧٩) جيل دولوز، كلير بارثي، حوارات، في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، ترجمة عبد الحى أوزقان - أحمد المني، إفريقيا الشرق، بيروت، البيضاء، ١٩٩٩، ص. ٥٩.
- (80) Cf: Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Seuil- Points, Paris, 1974.
- هذا، وقد أضفنا نعت (التركز) لتمييز مفهوم "الرمزي" لدى كريستيفا عن المفاهيم الأخرى للمصطلح، ومنها المفهوم الذي رأيناه بصدده الرمزية الميتافيزيقية المرتبطة بتأويلية "ريكور"، والتي حاولنا إيهامها وتبليها.
- (٨١) انظر: ج. هيو سلفرمان، نسيات بين الهرميوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مرجع سابق، هامش بصفحة ٢٥٩.
- (٨٢) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
- (٨٣) لم يُسمَّ الكاتب ضمن "الملحق" الذي شَمَّه إلى رواية "خالتي صفية والدير"، مصدر سابق.
- (٨٤) من أهمها دراسة "أدب الإفريقي":
- M.C et E.D, Ortigues, Œdipe africain, Ploin, 1973.
- (٨٥) إريك فروم، اللغة النسيية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص. ١٧٧ - ٢٠٨.
- (86) Claude Lévi - Strauss, La Potière Jalouse, Plon, Paris, 1985
- (٨٧) رينيه جيرار، العنق المقدس، ترجمة جهاد هوش، عبد الهادي عباس، دار الحصار للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص. ١٨٩ - ٢١١.
- (٨٨) هنري كولب، السحر - الأنثروبولوجيا والعلاقة الثنائية، ترجمة مجلة العرب والفكر العالي، العددان: ١٣ - ١٤، ربيع ١٩٩١، ص. ١١٩ - ١٣١.
- (٨٩) بصدده تسمُّر الخطاطة الثقافية (الخيالية بالمعنى الاجتماعي) من مجال الصوتية والولاية والشيخة إلى المجال السياسي، أفدنا من:
- عبد الله حمودي، الشيخ والريد، النسخ الثقافي للسلطة في المجتمعات العربية الحديثة، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣، وانظر إيهاماً لفرضية الكتاب الأساسية بالتصهيد، ص. ٧ - ١٣.
- (٩٠) راجع دراسة شجقة للاستحواذ الأمومي على إبداعات الكتاب، بعنوان: وجع الأمهات عند الكتاب، إعداد: أورانس ليهان - ألكسي لوريكا - ديديه سينيكال، ترجمة: حلم طوسون، مجلة الثقافة المالية، العدد ٩٠، سبتمبر - أكتوبر ١٩٩٨، ص. ١٥٢ - ١٧٢.
- (٩١) بصدده مفهوم "سجل الأم اللغوي" الموجه إلى أبنائها الأطفال، راجع: د. العالي أحرشاو، العلاقة "أم - طفل" وسرورة اكتساب اللغة، مجلة العلوم التربوية والنفسية، المجلد الرابع، العدد الثاني، يونيو ٢٠٠٣، ص. ٢٣ - ٣٣.
- (٩٢) آكرنا تشبيه البدء بالألفية، للإلتصاق إلى شريط توثيقي لحياة "بها، طاهر" بعد عودته إلى بلاده من النفي، وهو الشريط الذي يحمل عنوان "ألفية النفي".
- (٩٣) من الواضح أننا حوَرنا، هنا، قولة "هولدرلين" الشهيرة: "وما يبقى يؤسَّه الشعراء"
- (٩٤) شرق التظليل، ص. ١٣٤.
- (٩٥) استعملنا "العلامة المثلثة" بدل ما يسميه التفكيكيون "بالحجر الثقلي"، ويقصدون به العلامة الأساس، التي إن أزيلت تهدم النص بكامله.

القصة السبعيني ومبشوراته السرالية قراءة في رواية بهاء طاهر "سرق النخيل"



سيد محمد قطب

مشكلة تناول النقدی العامة یخترلها سؤال: من أين نبدأ؟
ولا توجد إجابة حاسمة تشع أمام القارئ قائمة منهجية بمجموعة الخطوات التي سیمعلق
منها فی رحلة الاكتشاف العرفی.
كل المعالجات المدرسية التي یمكن لدرس النصوص أن یمنح بها طلبته أن تصمد للاختبار
حين یقوم هو بتلك المهمة.
النقد إبحار فی محیط الإبداع. والذات لا تنزل النهر مرتین.
إن النهج یستلزم طاقاته بعد أن یثأس. بعد التجربة الأولى التي منحتة شكله
وخطواته.
وكل ممارسة نقدية تتزعم بمرجعية منهجية ثابتة دون أن تشیف إليها وتعيد قراءة هذه
المنهجية ذاتها لن تكتشف جديدا.
وهذا لا یعنى بحال من الأحوال الهجوم على النقد العلمی بكل ما طرحه من مقولات
یمكن أن تؤسس الرصيد العرفی للمنظومة النقدية الذی یختلف إلى حد ما عن الممارسة الفعلية
للخطاب النقدی.
إن الرصيد العرفی هذا هو مستوى الوضاعة، أو بالمصطلح المستمد من اللغويات المعاصرة هو
المستوى اللسانی. أو باللفظ التحویلی هو مستوى الكفاءة النقدية.
وهذا بالطبع یختلف عن الأداء النقدی. الذی یمثل المستوى الكلامی. أو مستوى
الخطاب، بكل ما يمتلكه هذا الخطاب من شعرية فی الأداء، نتيجة أفعال العدول للتعددة التي
تتحرك من خلالها الذات النقدية المؤدية لهذا المستوى.
إن الذات النقدية الكاشفة للإبداع یجب أن تكون مبدعة هی الأخری وإلا فإنها ستقتل
العمل الإبداعي فی أبنائها المعیاری القید بالقواعد الموضوعة سلفا. ویكون الناقد كتلميذ المدرسة
الذی یكتب موضوعا إتشائیا من خلال مجموعة العناصر التي وضعها أمامه المدرس فی حصة
التعبیر.

إن كل مقارنة لنص إبداعي تقوم بها ذات ناقدة هي قراءة للمنهجية النقدية في حد ذاتها. ولأنك أن واضع الناصح أنفسهم يتجاوزون ما أنجزوه في العطاء الجهد، وتلك قاعدة يعرفها كل قارئ يخوض الرحلة الكشفية للنصوص بروح الذات البديعة.

وفي قراءتنا لرواية بهاء طاهر سنحاول أن نعطي النص الإبداعي حقه الجدير به، من خلال معاناة ذهنية توازي رحلة البديع في إنشاء نص. ومن خلال التقاطع بين عالم النص ونص العالم. وهذه محاولة شاقة وإن كانت شروية، فلا أحد ينتج شيئاً لا علاقة له بمساقه النفسي والاجتماعي. ويتجربته الإنسانية، كما أن هذا العمل الذي تم إنتاجه في ظروف ما يقف بعد ذلك محاولاً التوصل من لحظة الميلاد ليسير في مدارات التلقي محاوراً كل ذات منغلقة لم تمش تلك اللحظات الأولى. بل قد لا تهمها هذه اللحظات في شيء. فمن الذي يسأل الآن عن اللحظة التاريخية بكل ما فيها من أبعاد نفسية واجتماعية وسياسية أدت إلى إنتاج الروائع الشكسبيرية؟ أو كانت سبباً في كتابة الحرافيش؟

حقاً إن للإبداع منطق الخاص، لكن العلاقة بين النص الإبداعي بكل شعرية وجمالياته ونص الحياة بكل مقوماته وصراعاته ودرويه وتوجهاته قائمة. وهذا ما جعلنا نعيش في العالم الإبداعي كما نسير في دروب الحياة والنفس.

ولكن العلاقة بين العالمين في المعالجة النقدية تتطلب في معظم الأحيان سبيلين مختلفين من حيث الشكليات المنهجية، أما من حيث رحلة الاكتشاف العرفي فإن منطق الشعرية في الحياة (السياق الخارجي) وفي النص (السياق التشكيلي) يمكن أن يلتقي بشعرية الأداء النقدي إذا نظرنا إلى النقد بصفتها رحلة اكتشافية تسعى للوصول إلى أرض جديدة يمنحها النص الأدبي أن يستطيع أن يلمس آفاقه الشاسعة وجوهره العميق.

إن العمل الأدبي لا يخلو من منطق المحاكاة التي تتأسس عليها بنية الحكاية بكل ما فيها من عناصر تحيل إلى مرجعية التجربة الإنسانية أو فعل الحكيم الذي يسعى لاستعادة الزمن في مقول القول.

وفعل السرد الذي يقوم بصناعة الحكايات عملية حيوية شروية تقدم للجماعة الإنسانية الروايات التي تنظر فيها لكي ترى ملامحها والبوصلة التي تحدد بها موقعها والعملة التي يستقر بها الرصيد الأخلاقي الجمعي. إنه فعل التوازن النفسي الذي تعالج به الذات الفردية والجمعية أزمانها.

للروايات المتوارثة التي يضيف إليها كل جيل رؤيته فيشارك في إنتاجها الكمي والكيفي تعد كنزاً ثقافياً على المستوى التاريخي والسلوكي، فالحركة الإنسانية يدلفها هذا الوعي المشترك بالماضي الذي تشكل وأنتج نماذجها الثقافية التي يمكن رؤيتها بالكلمات في كيانات درامية مكتلة ذات نظام محكم. وهذا ما يفتقده الواقع الذي يظل أفرادهم ينظرون إليه بوصفه الفعل الناقص والنموذج غير المكتمل.

والنص أثر دال على زمن، مكان، بيئة ثقافية. مثله مثل الحفريات، النص راقد تاريخي يمكن من خلال قراءته رصد ملمح في التاريخ الإنساني. والسرد هو الكنز الذي تنصب فيه خلاصة كل النصوص، هو المحتوى المتدفق بخلاصة التجارب العرفية. إن المنظومة الثقافية لكل جماعة إنسانية هي مجموع الروايات السردية التي تتواصل بها هذه الجماعة، السرد هو التاريخ والخبر، هو المرجعية والخبرة. هو المنظور الذي ترى منه الجماعات الإنسانية والواقع وتعتك به ماضيها، وتضع من القيم التي يرسخها الخطوط الأساسية للملاح مستقبليها.

وهذا الحديث لا يتفصل بحال من الأحوال عن رواية بهاء طاهر "شرق النخيل"، وعن كل الأعمال الإبداعية المهمة التي تجادل الوعي النقدي فيكون الناتج مجموعة من المقولات المتعلقة

بمفاهيم تمس النقد والإبداع والنظومة العرفية التي تتحرك عبرها النظرية الأدبية، تلك النظرية التي تحدد توجهات المبدعين والنقاد وكل من يمارس العمل الثقافي بوصفه النشاط الإنساني الذي يعبر عن حرص الذات الفردية والجمعية على البقاء والحضور والتواصل وفقاً لإرادة مطلقة من الروح الإنسانية الساعية لتحقيق ذاتها بأشكال رمزية متعددة.

وحدات كل نص تتمثل في قدرته على إقامة علاقة حوارية مع المنهجيات الفارسة في مدارات الاستقبال المختلفة في الزمان والمكان. لأن الأدب الراقي الصادر عن وعي حقيقي بمباهية القانون، يمتلك شرارة المعرفة الحدمية التي تشعل في سياقات التلقي حرارة التساؤلات الباعثة على النشاط الذهني المتصل، وهذا ما يدفع الذات الناقدة لأن تعود إلى النصوص الأصلية في الثقافات الإنسانية، فهي بهذه الحوارات تحقق أكثر من غاية. إذ تواصل عملية الكشف بصدد مفهوم الإبداع ووظائفه وغاياته من جهة، وتطور الآلية النقدية ذاتها فتقدم مساراتها العلمية من جهة ثانية. ولأنك أن القولات النقدية المهمة لم تأت من نشاط ذهني تجريدي وإنما كان ميلانها من التلقا العقل القارئ بالأعمال - الأمهات - في التاريخ الأدبي الإنساني. ولأن حركة التاريخ لا تخلو من البعد الدائري فإن العودة إلى لحظات معينها استطاع المبدع أن يحتضنها في الرمز تمنح المنظرين - في مجالات الإبداع الإنساني كافة - فرصة الاكتشاف العرفي من جهة ثالثة، فمن الآداب خرجت النظريات الكبرى في العلوم الإنسانية المختلفة وبصفة خاصة علم النفس وعلم الاجتماع.

إن العالم الإبداعي فضاء رحب للنقد الاكتشافي. وما يبثه المبدع في نظامه الرمزي بالحدس الواعي يضع أمام الوعي النقدي مساحة شاسعة لتأمل الواقع الإنساني عبر التاريخ، لذلك يمكن القول بأن العلماء الذين يكتشفون حقائق أنثروبولوجية ونفسية واجتماعية هم النقاد الذين استطاعوا فهم حقيقة الإبداع والتواصل مع النصوص الأصلية بشكل إيجابي. بل إن علماء اللسانيات والطبيعة والأحياء واللغويات يتحركون من منطقة التلقا بعالم الأدب على وجه الخصوص. لأن الخيال عامل أساسي في قدرة الذات للكشف على أدبها، ولأن هؤلاء المبدعين في العلوم المختلفة يجدون في المعرفة الحدمية التي أسستها الأعمال الإبداعية الكبرى بذرة معرفية صالحة لإنبات ثمرة جديدة في حديقة العلم. لقد طار الإنسان بالكلمات قبل أن يخترع الطائرة، ووضع قدمه على قارات جديدة قبل أن يكتشف أرض الواقع الجغرافي المحيط به.

من هذا المنظر يمكن أن ندخل إلى عالم "شرق النخيل" لبهاء طاهر بوصفه محاولة حديثة مدعومة بروية وأعية لاكتشاف بعض الحقائق العرفية من خلال الرمز، وهذه الحقائق ستولد من إقامة عالم تمثيلي يختزل مرجعية التاريخ في بناء سردي يسمى إلى وضع الأفكار في أنماط درامية، فاليدع ينطلق في هذا العمل من مفهوم التمثيل الذي استطاعت ثقافة الشرق أن تنسج فيه حكمتها بالكلمة على غرار ما حدث في "كثيلة ودمعة" أو القصص التفسيرية للأمثال العربية أو "ألف ليلة وليلة" إذا نظرنا إلى الأدب التمثيلي بالمفهوم الكلي الذي ينطبق على كل تشكيل أدبي يقدم تفسيراً لمرجعية التجربة الإنسانية من خلال الإبداع الدرامي الذي يضع الفئات الأخلاقية في أنماط محددة، لكي يطرح على التلقي حكمة تتخذ من الماضي أفقا استثمارياً لمسارات المستقبل. ويسمح للتلقي بأن يفسر النماذج الدرامية النمطية على أكثر من مستوى، وإن ظلت القيمة الأخلاقية هي المحور الذي تنطلق منه التفسيرات.

والأدب التمثيلي يتوحد في فترات سعى الذات للحفاظ على ملامحها الخاصة واستنهاض منظومة قيمها في مواجهة تحولات مرفوضة من جهازها الثقافي. وفي إشارة من عبد الله بن المقفع إلى ذلك في صياغته العربية لكثيلة ودمعة يصرح بأن إنتاج هذا العمل في الثقافة الهندية جاء في

أعقاب التخلص من الغزو اليوناني السياسي والثقافي ورغبة الهند في كتابة حكمتهما بما يعكس شخصيتهما، وتلقت فارس هذا العمل، ثم قدمته اللغة العربية للمكتبة الإنسانية.

هنا ستلصق ظاهرتين لابد من ارتباطهما بـ "شرق النخيل"، الظاهرة الأولى هي أن الأدب التمثيلي هو نتاج حكمة الشرق التي حملتها الحضارة العربية إلى العالم، والظاهرة الثانية هي أن هذا الأدب تستخدمه الذات البديعة (الفردية والجمعية) لتدافع به عن وجودها، إنه أدب صابر من موقف أخلاقي ملتزم له توجهاته التعليمية، فهو يسعى لتوصيل حكمة الحياة كما تراها الجماعة الإنسانية إلى سياق الاستقبال لاستنهاض روح هذه الجماعة. وإن كان في الوقت ذاته لا يخلو من الطابع الإنساني العام إذا أمركتنا أن كل جماعة ذات منظومة ثقافية لها عمقها التاريخي هي نموذج رمزي للإنسانية، وأن تجربتها تعد بنية تعليمية لدراما الإنسان عبر التاريخ، يضاف إلى ذلك أن الأدب التمثيلي يتوجه إلى ترسيخ مجموعة من القولات الأخلاقية تنبع فيها لغة ما موقفها السياسي، بالمعنى الشامل للسياسة، لأن هذه اللغة التي كونت موقفها هذا ستلتخذ من منظوره قراراتها في كل ما يتعلق بها، وهي تسعى لفرض هذا الموقف في سياق الاستقبال لأنها تجد في الأدب رسالة أيديولوجية في المقام الأول، لذلك كان الأدب التمثيلي سياسياً بطبيعته. ولأنك أن الثقافة العربية يتحرك في سياق يفرض عليه أن يكون صاحب رسالة، إذ يسعى في اعتباره طبيعة التنقل، والظروف السياسية المحيطة به، ولأنك أيضاً أن عدداً كبيراً من الذين مارسوا الإبداع في الساحة الثقافية العربية، والذين أثروا على هذه الساحة، ينتمون إلى جيل الستينيات، الفترة التي حملت الأحلام القومية الكبرى والاتكسارات أيضاً، وجاءت السبعينيات حافلة بالتحويلات السياسية والاجتماعية التي رفشها هؤلاء المثقون، وبعضهم أعلن ذلك آنذاك وبعضهم ترك مصر طوال السبعينيات، وكان الشعر بطابعه الغنائي معبراً عن الرؤى في حينه كما انعكس ذلك عند أمل دنقل في كعكته الحجرية التي يمكن القول بأنها تمثل البذرة التي تنطلق منها رواية بهاء طاهر "شرق النخيل" التي تتخذ من الفترة التاريخية ذاتها في بداية السبعينيات مسرحاً درامياً لأحداثها وحركة شخصياتها وصراعاتها، بل وتتخذ من الحدث التاريخي الذي حملته دنقل إلى عالمه الشعري بؤرة للتصاعد الدرامي المؤثر على موقف البطل الراوي وإعادة صياغة شخصيته بحيث يتغلب على ضياعه الفردي وينتمى إلى جموع الطلبة الراقصة للتحويل السياسي والاجتماعي في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، قائلين/الراوي في "شرق النخيل" يمكن أن يكون الذات التي تحدث عنها أمل دنقل في "الكعكة الحجرية"، وبذلك تكون الرواية مداخلية إبداعية تطرح موقفاً أيديولوجياً بتقنيات جمالية تعليمية في محاولة من الذات القاصصة لوصول الستينيات بالثمانينيات، ومقاومة النزعة الفردية التي غلبت على العقد السبعيني، ومن هذا المنطلق يكون بهاء طاهر هو صوت الوعي الجمعي للمثقف العربي السني الذي يطرح رؤيته من خلال القص التمثيلي.

وإذا نظرنا إلى "شرق النخيل" نجد أن العنوان الروائي ينطلق من خصوصية رمزية تعبر عن هذا الطابع التمثيلي، هذه الخصوصية تمس إنسان المنطقة العربية بصفة خاصة، إنسان الشرق المرتبط برمز النخيل، ولتحرك دلالة العنوان من خصوصية مكانية تتعلق بالجهة والارتفاع، ويتأكد هذا المدخل الرمزي المجازي التمثيلي من خلال علاقة الإحلال التبادلي بين النخيل والأم التي جاء الإهداء إليها، وبالطبع فإن نال النخيل - عندما يحيل إلى الأم، يسمح للقارئ - وفقاً لطبيعة الأدب التمثيلي - أن تتسع دلالة هذه الأم لتصبح الوطن والأرض والإنسانية ومنظومة القيم الثلاثية التي تحتضن الذات البديعة وتوجه مسار فعلها الإبداعي.

لقد تحرك المبدع من دالين مهمين في التاريخ الثقافي العربي هما (الشرق والخيال) ثم أضاف الدال الثالث في الإهداء (دال الأم) لكي يضي على القص التمثيلي عمقا يصل به إلى قلب الروح الجمعية ويخاطب الجذور التي تؤصل للهوية في سياق الثقلي.

وفي محاولة للوصول بالحكاية إلى درجة عالية من التأثير تحقق للذات القاصة هدفها التعليمي يستخرج الراوي القارئ إلى المنطقة التي تعود بالقصة إلى أصولها، والأصل في الحكى أنه محاولة لتسجيل التجربة الإنسانية كي تصبح تاريخا قابلا للتداول وتأسيس خصوصية الذات التي ترويه. لقد خرج القص من التاريخ ليسير في فضاء التخيل الذي يمكن أن يعكس لنا بعض ملامحنا التي لم تظهر جلية في التاريخ لكن القاص يربح هذه اللبابة التي فصلت القصة عن التاريخ، ويعود بالحكى إلى الطقوس القديمة التي توحد بين أبناء الجماعة الإنسانية بالكلمات التي تقيم أواصر النسب بين أفرادها لتوحد هذه الذات في كيان متماusk يستمد من ماضيه أساس وجوده، ومن التواصل الحكائي خيوط نسيجه النفسى.

إن الرواية تطرح وعيا بمفهوم الحكى وغاياته وطرائق تداوله من خلال ما يطلق عليه (اللياقصة/القصة داخل القصة)، ويأتى هذا الوعي صريحا على لسان الراوى:

"حين يروى عمى عن أبيه تلمع عيناه عميقا السواد وهو يحكى عن التخل والسعاد والجيل والجمال في صوت متفم بالخشوع والحب. كان عمى يحب أباه ويتصرف في الحياة بعد موته وكأنه مازال يعيش معه يرأفبه. ويريد أن يكون كل ما يفعله جديرا بإعجاب أبيه الغائب. مرات كثيرة حكى لى عنه. وكان يعرف في كل مرة أنى سمعت هذه القصة من قبل. ولكن في قريتنا تعاد رواية القصص كثيرا. ويطلب السامعون إعادة تفاصيل استمعوا لها بالأمس أو أول من أمس. ويقاس وزن الإنسان واحترامه بقدر دقة علمه بتفاصيل الأجداد ومعرفته بالقرابات والأنساب وتاريخ الأسر والمواقع. وتصنع هذه القصص العالم الخاص لبلدتنا. من يعرفها فهو منا ومن لا يعرفها فهو شريب. له احترامه إن كان يستحقه. ولكنه لا يدخل دنيانا ولا أسرارنا. تنقضى الليالى في قصص يتبادلها الجالسون، ويصوبون للراوى بعض التفاصيل، ويصحون له درجة قرابة شخص من الأسلاف لشخص آخر ورد اسمه في الحكاية ويتتبعون نسله وما فعلته بهم الأيام. قصص تلك قصصا وتفرع في تفاصيل وحكايات جانبية لا تنتهى. تبدأ من تلقاء نفسها أو تبدأ حين يقول أحدهم وسط مجموعة أو حتى لشخص آخر يجلس معه تعال نتسامر وننتهى بتنهيدات وهز الرؤوس وبرحم الله الجدود. وسمعت عن جدى قصصا كثيرة متفرقة في هذه الأسفار. سمعت عنه كفارس وكيف أنه حين حل السيل الكبير بالبلد ليلأ وأغرقها وهرب من استطاع إلى الجبل خاضع هو بخصائه في الماء وراح يتنشل النساء والأطفال. وسمعت عن كرمه وكيف كانت مضيقته مفتوحة لكل طارق".

(ص ٢٥٧-٢٥٨ - دار الهلال-الأعمال الكاملة-الطبعة الأولى).

في فعل الحكيم تلمع عين الراوى، إنه يحمل في صوته الرحلة الإنسانية بكل ما فيها من تجارب وخبرات ومعارف، إنه يعيش في نشوة التاريخ ويتمتع بالارتحال في أفاق تجول فيها روحه وهي ترى الخيال واقعا وتؤسس بالرمز عالما سترحل فيه الأرواح والوجدان، إنه الفنان والحكيم والعلم، إنه الذى سيجول القضية المنطقية القابلة لأن تحكم عليها بالصدق أو بالكذب، إلى نس إنشائي حيوى علمنا أن ثقله كما هو بمنطقه الخاص، إنه الذى سيجول تلك الحكمة التجريدية الخائصة لقانون الذهن إلى دراما تتجاوز هذا القانون وتتوغل في لاوعى المتلقى لتوجه دفته الأخلاقية ومساره السلوكي.

والعلم في فعل الحكيم يقوم بمقاس مهم يربط الماضي بالحاضر، في حضور الجماعة الإنسانية التي تتواصل مع جذورها العميقة، والراوى حريص على تقديم نمط الحكيم الشفهي المتصل بالروايات السردية العربية، بل الذى يحيل إلى نمط الإبداع الشفهي العربى القائم على التواصل بين الأجيال في فروع الإبداع الحضارى كافة. الراوى حريص على تلك الروح الجمعية التي تجعله يتحدث باسم التاريخ. فهو صوت له ميراث في مدار الإبداع المردى بصفة خاصة والحضارى بصفة عامة، إن هذا التأكيد على قيمة الموروث الشفهي في التواصل بالسرد له دور تشكيلي ودور أيديولوجي، فعلى المستوى التشكيلي تتأسس الرواية على تضافر الأصوات التي تقوم بفعل الحكيم. وعلى المستوى الأيديولوجي فإن المؤلف الضمني. أو تلك الروح التي تقوم بتنظيم العالم الإبداعي، يتحرك وفق ذهنه مفهوم الوعي الجمعي الذى يجب أن يعود له تماسكه في مواجهة النزعة الفردية السبعينية.

من هذا المنطلق يقوم الراوى بإعادة فعل النص إلى جذوره التاريخية لكي يصبح متحدنا بشعير الوعي الجمعي. ولكن للحكي منطلق الذى يختزل التجربة التاريخية ويعبر عنها بإشارات موزنية ويحيل إليها دون أن يستحضرها كما حدثت. وبها، طاهر يخاطب قراءه في (القصة بصد مفهوم القصة ذاتها) بما يوضح وعيه بالنظرية الأدبية والنظرية السردية وفعل الاستقبال النقدي واتجاهات ذهن القارئ الإيجابي، إنه يلتقي بالإشارات التي تربط بين الجماعة المحكي عنها التي يقدمها الراوى البطل في حديثه - أو مرويته - عن العلم الراوى، ومرجعية التاريخ الإنساني الكلية. إن العلم يتحدث عن أبه الذى جمعت فيه سمات إيجابية للجدود الذين قدموا لنا الحكمة ومهدوا سبل الحياة لمن سيأتى بعدهم. إن الحديث الذى يطرحه الراوى في النص السابق يقدم لنا صورة رمزية للتجربة الإنسانية، وإشارات لغوية يربط بين ما يرويه العلم عن الجد وبين التاريخ الذى يخبرنا عن الجدود الحكماء الكرام الذين قدموا للمنظومة الأخلاقية تلك القيم التي مازال العالم يحيا بها، وهم قدموا ذلك بالفعل، بالحياة. بالسلوك. قبل أن يسجل كل هذا في الكلمات، في الرموز التي تتواصل بها، وتستحضر من خلالها ما غاب عن وجودنا المحدود بالحواس والقاصرة والذهن المقيّد.

والكلمة هي التي تجمع الموروث التاريخي بكل ما فيه من قيم تحتاجها الجماعة الإنسانية التي تحافظ على هذا الموروث وتحفظه وتتعاذه وتحرس على صحته. هذا ما يقدمه النص الذى يعود بالسرد إلى أصله التاريخي. والمؤلف حريص على العودة بالسرد إلى هذا الأصل التاريخي حتى يقتنع المتلقى بالموقف الأيديولوجي للمبدع ذاته. لبها، طاهر، الذى يتحدث باسم جماعته الإنسانية التي شكلت منظومة من القيم في الستينيات وحرصت على توصيلها إلى المتلقى بعد ذلك كما تفعل كل جماعة إنسانية آمنت بقضية وكان لها موقف. وهذا الموقف يتم التعبير عنه بطرق مختلفة أهمها بالطبع الرمز. وفعل الحكيم. والدراما التمثيلية. وهذا ما فعله بها، طاهر المتحدث باسم الجيل الستيني في هذه الرواية التي اتخذت من مطلع السبعينيات مسرحا لعالمها الدرامي. ولكنها صدرت في أوائل الثمانينيات، وكأنها تسمى لتصل الستينيات بالثمانينيات.

معلنة موقفها الرافض لتحولات العقد السبعيني الذي أقرز نمطا أخلاقيا مغايرا لما استقر في الجيل الستيني.

إن بهاء طاهر المؤلف الذي يمارس الفعل الإبداعي بطرحه لهذا الخطاب الروائي يوازى في الرواية العم الذي ينقل حكمة الماضي، ويوازى البطل الراوى الذي يجد الخلاص من هزيمته الفردية في الحلم الجمعي. إنه الحلقة الوسطى التي تمثل جيل الأجداد بالجيل السبعيني الذي ستجرفه القضايا الفردية، لذلك يطرح رؤيته في هذا العمل بوصفها رسالة من جيله إلى جيل شباب الثمانينيات، هؤلاء الذين يرسل النص إليهم على وجه الخصوص في محاولة لتبسيطهم ثقافيا بلقافة الستينيات، بأسلوب تمثيلي حيثما وتوجهي يصل إلى حد قيامه بدور الورع صاحب الموقف حينما آخر.

ولكنه يدرك جيدا أن عليه القيام بفعل تشكيلي لعالم حيوي، هذا العالم الحيوي هو الذي سيثبت الروح في رؤيته الأيديولوجية، لذلك كان الإبداع، كانت الرموز، كانت هذه الموالم التي احتضنت الحقيقة والخيال، وهضمت ثمار الرحلة التاريخية بأبعادها السلوكية وأعماقها الروحية، كانت هذه الموالم سارية كالفهر التدفق الذي تصب فيه الجداول تمتزج معا ويتروى منها الإنسان على المستويين الفردي والجمعي.

ومن هذا المنظور كان الإبداع دائما عالما قائما بذاته من جهة ومتقاطعا مع الواقع من جهة أخرى، ولذلك أيضا كان على الناقد أن يعي بأنه لا يقوم بالحكم على عمل تاريخي، وإن كان العمل الأدبي يعد قراءة للتاريخ، ومن هذا الموقف الجدلي كانت القولات والمناجح والإجراءات التي تحاول أن تخترق هذه الموالم الرمزية تسير في اتجاهين متوازيين: اتجاه متفصل عن التجربة التاريخية، لا يحفل بمنطق المحاكاة، ولا تهمع المرجعيات الثقافية سواء كانت إنسانية (أنثروبولوجية) أو اجتماعية أو نفسية، واتجاه يكرس بحثه في الموالم الرمزية لإبراز هذه المرجعيات من خلال طرحه لموالم محورية هو ما جدوى كل هذه السادة الحيوية إن لم يكن لها أهداف تتعلق بالصير الإنساني؟ فالمنطقة التي يلتقي فيها الفن بالتجربة الإنسانية - في إبداع الإنشاء أو في إبداع الاستقبال على حد سواء - مازالت - وستظل - تفرس نفسها عند كل مقاربة تداولية للعالم الرمزي بوجه عام وللعلم القول الإبداعي على وجه الخصوص.

إن الحكى يتقاطع مع التاريخ والواقع ولكنه عالم خاص رمزي قائم على الاختزال والكثافة، ويقدر ما فيه من تنازع يؤسس دراميته ويضع أبطاله في لحظات الاختبار، يقدر ما فيه من تضارب يشكل نسج خطابه ويمنحه هذه الانسابية الجمالية التي تبدو تلقائية وحررة.

والمؤلف في "شرق النخيل" يطرح من خلال حديثه عن فعل الحكى صورة رمزية للتجربة الإنسانية القائمة على التواصل عبر الرموز، فالعالم يحكى عن أبيه، وفي فعل الحكى تكتسب الحواس شكلا مختلفا ومغايرا لشكلها المعتاد، العين تلمع، تنهش فيها تلك القوة الروحية الداخلية العميقة، تنعكس الروح في السلوك، والصوت يسرى بالنغم، يتشكل في فضاء الزمان، يأخذ بعدا يحفظه من الاندثار، إن فعل الإبداع يتميز بتلك الطاقة الروحية التي تصل بالحواس إلى ثروة إمكاناتها، ولا يتم هذا بمعزل عن التاريخ والواقع، وإنما هو فعل متصل بالماضي وموجه إلى التلقي في هذه اللحظة المتجددة مع كل استقبال للنص الإبداعي. والحكايات لا تنتهى، تولد الحكاية من الحكاية، وهذا ما يحدث في "شرق النخيل"، لقد جعل بهاء طاهر من نصه بصدده مفهوم النص، بنية تمثيلية لنص الروائي، قدم لنا البنية الشكلية التي سيخضعها النص في "شرق النخيل" هيكلًا يحتوى العالم الدرامي، وعملية توليد الحكايات تحدث في النص التمثيلي، تحدث في "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة" و"فاكهة الخلفاء"، وتحدث في القصص التفسيرية للأمثال، وذلك لأن النص التمثيلي يقوم على ترسيخ الأنماط في شخصيات، يقوم على التكرار،

بيد قيمة أيديولوجية بأسلوب تعليمي يحاول حفر تلك الأنماط وهذه القيم في الأعماق البعيدة للمستقبل، للغة المثالية، للوجدان الجمعي.

و"شرق التخييل" تقدم مجموعة من الحكايات للتخاطلة المتوازية أو للتقاطعة معا، وهذا بالطبع وعي إبداعي من المؤلف الذي يمتلك ذكنا نقدية واعية بمفاعلة الإبداع وتحولات النظرية السردية، إنه لا يقدم قصا تمثيلية مباشرة، ولا يخاطب القارئ باعتباره ذلك الطفل الذي يجب أن يتعلم مما يقدم له، إنه يحاور القارئ ويمنحه مساحة لممارسة الذكاء النقدي والشاركة في صناعة النقولة الأيديولوجية التي يطرحها، لذلك تسير الحكايات في عدد من الاتجاهات:

الاتجاه المحوري هو الصراع بين العائلتين. صراع على سيادة المنطقة، صراع على الحقيقة، على شرق التخييل، على ربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وفي هذا الصراع يحدث انقسام داخل أسرة الراوي، يبحث الأب عما يقن أنه مصلحته الخاصة ومصلحة أسرته الصغيرة، إنه يرفض الدخول في الصراع. يرفض مساعدة أخيه الذي لا يريد أن يفرط في تلك الحقيقة المتنازع عليها منذ تاريخ طويل، والعلم يرفض مجرد التفكير في التنازل، والراوي حائر بين موقف أبيه وموقف عمه. وهو مرتبط روحيا وعاطفيا وسلوكيا بأبن عمه. ذاك الابن المؤمن بكل الإيمان بقضية أبيه، وتكون النتيجة مصرع العم وابنه يرضاس الأسرة الأخرى. أولاد الحاج صادق، تلك العائلة التي تنافسهم على سيادة البلدة وتسعى لامتلاك الحقيقة. ويجد الأب نفسه محاطا بالهوانة، وتفشل محاولات الراوي/البطل في الوصول إلى حل يرضى العائلتين، لأنه أصبح قاهريا، فقد الصلة بجماعته، ولم يعد يعرف منطق العلاقة التي يتأسس عليها الصراع في بلده. إنه يعامل بوصفه غريبا، وليس طرفا في النزاع، وهذا ما أراده له أبوه الذي فصله عن ابنة عمه من جهة وتسبب في الشرخ العائلي المنتهي بمصرع الأخ وابنه على مشهد من أهل البلد جميعا.

إن القس هنا بالطبع تمثيلي يحيل إلى القضية العربية الكبرى والصراع الدائر في المنطقة، ولكن المؤلف لا يكتفي بهذه البنية التمثيلية التي يمكن للقارئ أن يحل إشاراتها ببساطة، وإنما يقدم خطوطا أخرى للتشكيل وفي الوقت ذاته يستمر في الإحالة إلى الواقع، فالبطل في حياته العاطفية يتعرض للمشكلة ذاتها، مشكلة استلاب الحلم الحقيقي. مشكلة الغزو العاطفي، إن مناقشة حبيبته تحاول الاستيلاء على عواطفه للتيل من غريماتها، لإثبات التفوق والميطرة والهيمنة، ولابد أن يكون اسم الحبيبة (فيلي) حتى تستحوذ على وجدان الملقى بهذه الإشارة التاريخية التي تنتم بها، إن الأسماء علامات رمزية، إنها وحدات للعاني وليست اعتبارية في عالم السرد، في عالم الحكى، في التاريخ الاجتماعي. في القراءات الثقافية، ويعود الحبيب إلى حبيبته بعد رحلة الغواية مع (ماجدة) مناقشتها العاطفية، يعود بعد أن يعرف من خلال فعل الحكى كيف تتوازي التجارب في التاريخ الجمعي والفردى مثلما تتوازي في مرجعية الحياة وفي الدراما الرمزية. هنا يتشع للقارئ أن القس التمثيلي يسير في مستويات متعددة، وأن الحكاية الواحدة يمكن أن تنشأ عنها بالفعل حكايات، وإذا كان الأمر كذلك فيمكن القول أيضا بأن النص الواحد يطرح في المرأة النقدية مجموعة من النصوص. لأن الناقد يستطيع أن يستنبط الحكايات الوازية بوصفها مستويات من المعنى.

في الحكايتين السابقتين نلصق أزمة الثقاف وقلة خبراته وحيرته في اتخاذ المواقف وتلك الأمور التي تدفعه إلى الانعزال في عالم يقن أنه يحتمى به. إن الثقاف هنا يعيش تجربته السلبية من خلال معاشته للسلب بمعناه الفعلي، سلب الوعي بالإدمان، السلب العاطفي، السلب العائلي. إلى أن يصل إلى السلب المعنوي، السلب الروحي، سلب الثقة والإرادة والقدرة على السلوك الإيجابي، وعليه أن يعي مرارة ذلك حتى يخرج من التجربة وهو يعرف معنى الوقوف الإيجابي من خلال استماعه إلى مجموعة الحكايات التي تكشف له المعدن التقى في الذين يجب

أن ينتمى إليهم أو يتعاطف معهم. وفعل الحكى حين تعارسه الذات - سواء أكانت رواية أم مثلية - من أهم العوامل في إعادة صياغة الذات لمعالمها الداخلي والتألق لواقفها السلوكية في العالم الخارجى، لأنه يجعل تجربة المثقف السلبى هذا موضوعاً تأملياً. إن الحكى هو التعليم بالدراما، ونحن لا نقصد الدراما التعليمية وإنما نتحدث عن القيمة الإنسانية للفعل الدرامى. ذاك الفعل الذى يزيح صخرة اللاوعى من أمام بصر القاص والشاركين له فى استقبال النص والتفاعل الإيجابى معه.

وفى بنية تمثيلية أخرى لفقدان البطل للوعى يتحرك المؤلف من خط الصداقة الذى يعتمد على الثنائية، إن البنية الثنائية شديدة الأهمية فى النص التمثيلى، وفى "شرق النخيل" تحدث عملية توليد مستمرة للثنائيات والحكايات المتوازنة. والعلاقات المحورية الأساسية فى مرجعية العالم الخارجى يوظفها بهاء طاهر فى النص التمثيلى فى الدراما الروائية: علاقات القرابة والحب والصداقة. ومن ثنائية الصداقة تتطور شخصية البطل السلبى. قصديقه (سمير) ولتنظر إلى هذا الاسم كذلك يوصفه إشارة ذات طابع دلالى قائم على الرمز. إن كل الوحدات فى النص التمثيلى هى علامات ترميز لأداء ناتج دلالى يعتمد على المفاهيم التى غرستها اللغة الأم فى الجماعة الإنسانية عبر تاريخها الثقافى. إن هذا (السمير) يتحول. ينتقل من السلب إلى الإيجاب، وهذا التحول يعد مؤشراً لتحول البطل الربط بهذا السمير. لقد تحول سمير من حياته اللامبالية إلى حياة جديدة يكتسب فيها أهمية حتى من الضباط والخيرين الذين يرونه شخصية مهمة على عكس رؤيتهم للبطل الذى يعرفون عنه بالطبع كل شىء، ويواجهونه بأنه عديم الجدوى بالنسبة لهم، هنا يصبح تحول الصديق فى اتجاه إيمانه بموقف جماعته الطلابية مؤشراً لتحول الراوى، وهذا التحول يتم بالطبع عبر الحكى. وفى هذا الحكى تقص شخصية سمير سبب هذا التحول فتروى عما حدث للشباب الفلسطينى (عصام) الذى كانت حكايته عن قضيته التى لا يعرف عنها سمير سوى الوجه الإعلامى السطحى لها، مرحلة مهمة فى هذا التحول الذى تم حينما قدم (عصام) حياته ثمناً لوقفه فى قضيته.

فى هذه السياقات التحولية نجد الحكى هو الفعل الأساسى الذى يغير مسار الشخصيات ويجعلها تفهم ذاتها والآخر. لذلك تسمير الرواية من خلال تضافر الحكايات. كل شخصية تقص علينا تجربتها بصوتها وتستحضر تجارب الآخرين لتولد حكاياتهم، وتسمير الرواية هكذا فى حلقات حكاية تعتمد على الراوى الإطار والرواة الذين ينتقل إليهم الحكى. حتى هذا الراوى الإطار يكون عليه أن يحكى هو الآخر تجربته العاطفية ليفهم منها تجربته العائلية لحظة أن طلب منه ابن عمه ذلك. وهذا ما يجعل الأصوات التى تستمع إليها فى الرواية متعددة، ولكنها متشابهة يفتح لها الراوى الإطار التوافد لسمعها وثرها. وفى الوقت ذاته يقول لنا إنه شخصية مثل هذه الشخصيات المترابطة معاً، شخصية لديها حكايتها المتصلة اتصالاً عضوياً بحكايا الآخرين، والملاحظ بالطبع أن الحكايات تتصل من جانب محدد. من جانب اللغة التى ينتمى إليها الراوى، إنه يلمع أصوات جماعته، وينسق حضور هذه الأصوات. ويضعها فى شجرة الحكى. لكنه لا يستحضر أصوات الذين يشغلون الموقع المعارض، إنهم لا ينتهون إليه، ليسوا من جماعته، وهذا أشار إليه فى النص الذى قدمناه ليعكس القصة داخل القصة. وهو النص المحورى فى قراءة العمل كله، لأنه أساس فهم تجربة الحكى فى "شرق النخيل". إن الفارئ لا يستقبل حكايات من شخصية (ماجدة) أو من شخصيات (أسرة أولاد الحاج صادق) ولكنه يستقبل حكايات الراوى الإطار المشارك الذى يقوم بدور تأليف العمل من داخله. ويستقبل الحكايات من عمه. وابن عمه. ومن سمير. ومن عصام. ومن سوزى التى تتعاطف معه ومع سمير. وهذا ما أشار إليه النص الذى تحدثت عن القص باعتباره رؤية الجماعة الإنسانية للتجانس لتاريخها الخاص، وهذا ما يتطلبه

القص التمثيلي الذي يطرح رؤية أخلاقية شاملة لجماعة إنسانية ذات خبرة خاصة انعمت من خلالها رؤيتها وتشكلت بها مواقفها وأنتجت من خلال هذه الخبرة منظومة قيمها التي تحتفظ فيها بخصائص هويتها، وبهاء طاهر في هذا العمل هو الصوت المتحدث بوعي الجيل المستثنى الذي ينقل خلاصة تجربة هذا الجيل إلى سياق التلقي في مطلع الثمانينيات ليواجه بهذا الحكي التمثيلي التغيرات السميئية، ويصل الماضي بالحاضر والمستقبل لإيمانه بأن العمق التاريخي عامل محوري في قراءة المستقبل.

لكن المؤلف لا يقدم لنا - كما ألمحنا - هذا العمل ببساطة القص التمثيلي الشعبي في التراث الإنساني، وإنما من وعي المؤلف الفرد بالسياق الأدبي الذي يطرح فيه نفسه، وإدراكه التام للثقافات الحديثة المردية، وقدرته على ممارستها دون مبالغة تحول النص إلى مختبر نقدي وتنفسي عنه القارئ التلقائي الباحث عن القيمة والمتعة، ولعل ذلك يشير إلى قناة النشر الأولى لهذه الرواية وهي مجلة (صباح الخير) فالمؤلف يتطلع إلى القارئ الذي سيمسك بالنورية ويتصفحها ويضعه في اعتباره، والقص التمثيلي يقدم مستويات من المعنى تتصل اتصالاً وثيقاً بثقافة القارئ وخبراته الاستقبالية، فنحن نقرأ "كثيلة ودمعة" على أنها أدب فلسفي، إنساني، أخلاقي - سياسي، اجتماعي تعليمي، يمكن أن يجد فيها الفكر المستوى الذي يناسبه من المعاني الذهنية التجريدية، كما يجد فيها الطفل قهقهة أخلاقية تساعد في فهم العالم وتشكيل شخصيته الإيجابية، وهذه المستويات المتعددة تتطلب جهداً بنائياً في الصياغة النسيمة الدرامية.

وقد بذل بهاء طاهر جهداً إبداعياً في إثراء التشكيل النسي لكي يكتسب قصة التمثيلي طابعاً خاصاً يتجاوز به القص التمثيلي المعتاد، لقد اعتمد على التماثل الصوتي والتوازي الحكائي والزج بين واقع الشخصية الدرامية وأحلامها، ومنح الشخصيات الاعتبارية قدرة على اتخاذ الموقف الأخلاقي وبصفة خاصة الحسان وهو علامة ثقافية مرتبطة بالوروث الرمزي العربي في مقابل نفي هذه القدرة عن الشخصية ذات الطابع الإنساني ليكون للقص التمثيلي فاعليته الدالة على موقف المؤلف داخل العالم الدرامي.

كما أقام بنيات تمثيلية تقدم الغشاء الروائي بوصفه سياقاً من العلامات الدالة على الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات والأحداث، حتى تتعاضد البنية النسيمة وهي تؤدي الوظائف: الجمالية والأيدولوجية في نسج درامي تدعّمه لغة ذات طابع شعري.



دراسات،

هرم الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من النظم
إلى الاستمرارية

سيري حافظ

تجولات النظرية النقدية المعاصرة مقارنة فكيكية في
نطاقات النماذج وعولمة المفاهيم

عبد القتي بار

نقد النظريات اللغوية المعاصرة

أحمد صديق الواحد

المعالم الاجتماعية ، (قراءة عرفانية)

محمد الصالح اليوسفي

نقد النقد ونظير النقد العربي المعاصر (مر أجل وعمر
علمي بالحدود والضوابط)

إدريس الخضراوي

عرض لثلاث مدونات في نقد النقد مع ثلاث دراسات
معاصرة لآراء طباطبغا وكتابه «تأويل الشعر»

أمل التميمي

آفاق،

إشكالية المصطلح في النقد الروائي العربي

عبد العالي بومطيط

يحيى حفي ، الكتابات النقدية

محمد الكردي

كتب،

حجرات نقدية ، دراسات في نقد النقد العربي المعاصر
تأليف: سامي سليمان/ عرض: ماجد مصطفى

نقد
النقد
العربي



فرد الخطاب النقدي

والنظرية الأدبية

أوسيرة من التقطع إلى الاستمرارية



صبري حافظ

. إن ما انتاب النقد الأدبي في القرن العشرين ليس أقل من ثورة معرفية كاسحة وغير مسبوقة، ولا يمكن استيعابها في مقال قصير من هذا النوع. فثمة كتب عديدة كتبت عن الموضوع. فمما أضافه هذا القرن إلى النقد الأدبي يعادل ما أنجزه النقد الأدبي منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر مع استقصاءات سانت بييف وهيبوليت تين الفرنسية، إن لم يبقه. فأي دارس لتاريخ النقد الأدبي الغربي يجد أن ثمة العديد من الفجوات التي يعاني منها تاريخه منذ أرسطو وحتى نهاية القرن التاسع عشر. وأن هذا التاريخ القديم اللبي، بالفجوات بشكل مفارقة واضحة مع تاريخه الحديث في القرن العشرين والذي يتسم بالاستمرارية والثراء. والواقع أن هذه المفارقة تطرح أول تساؤلات مسيرة النقد الحديثة: لماذا اتسمت مسيرة النقد في القرن العشرين بالاستمرارية والثراء، في مقابل التقطع والفجوات في مرحلة طويلة سابقة؟ هل تعود هذه الاستمرارية إلى طبيعة التقلد النوعية في تطور النقد التي حدثت مع بدايات القرن العشرين؟ والواقع أن الإجابة على هذا السؤال هي التي تستلزم استعراضها سريعاً لمسيرة النقد الأدبي عبر العصور. كي نكتشف بعض أسباب هذه المفارقة التي كان من الممكن ألا تحدث - في رأي هذه الدراسة - لولا غياب إسهام عربي مرموق في هذا المجال عن ساحتها.

(١) التراث النقدي والتقطع والإسهام العربي الغائب:

إذا كان هناك إجماع على أن النقد الأدبي بمعناه التخصص قد بدأ مع بعض أفكار أفلاطون. ولكن شهادة ميلاده الحقيقية لم تكتب إلا مع ظهور (فن الشعر) لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، وهو الإجماع الذي يربط ميلاد النقد بالفكر الفلسفي المنطقي العقلاني من البداية. فإن ثمة خلافاً كبيراً على مساره منذ ميلاده الهاكر ذاك وحتى نهاية القرن التاسع عشر. لأننا ننتظر بعد أرسطو ثلاثة قرون قبل أن يظهر لنا هوراس وكتابه (فن الشعر Ars Poetica) عام ١٩ ق.م.. ثم ننتظر ثلاثة قرون أخرى حتى يظهر إسهام لونجينوس On the Sublime في القرن الثالث الميلادي. ثم ننتظر بعده عشرة قرون أخرى حتى تظهر لنا

استقصاءات دائتي عن اللغة والشعر مع مطلع القرن الرابع عشر. صحيح أن هذه الفترة الطويلة التي لا نجد فيها أثراً لأي اجتهاد نقدي غربي - أو على الأقل في القرون الأربعة الأخيرة منها - كانت فترة ازدهار النقد الأدبي العربي من ابن سلام الجمحي حتى عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني. إلا أن هذا الاجتهاد العربي ظل غائباً عن الفاعلية في المشهد النقدي، أو حتى عن الاعتراف بوجوده في عمليات التأريخ المختلفة للنقد الأدبي في مختلف الثقافات. فمن المعروف أن النقد وهو نشاط مبدئي - كما يقولون - يزدهر في فترات ازدهار الثقافات والحضاري العام. ويغيب إسهامه أو يهشم في مراحل التردّي والانحدار. وكما لم يهتم العرب بإبان ازدهار الحضارة العربية بترجمة الترمسوس الأدبية اليونانية، وإنما تركّز جل اهتمامهم على العلوم والفكر. كان الحال كذلك بالنسبة لمصر النهضة الأوروبية الذي استفاد كثيراً من الإنجاز المعرفي العربي - الفكري منه والعلمي، ولم يهتم كثيراً بالجانب الأدبي. وربما كان غياب هذا الجانب مسؤولاً - حسب تأويلي - لا عن تعثر النقد الأدبي لقرون فحسب، وإنما كذلك عن هذا الاستقطاب - الذي لعب فيما بعد دوراً سلبياً على الجانبين - والذي تحول بسرعة إلى توتر وعداء بين العرب والغرب عامة.

وقد أدى غياب الإسهام العربي عن مسيرة النقد الأدبي الإنسانية، أو على الأقل غياب الوعي الإنساني الواسع به، أدى في اعتقادي إلى فترة طويلة من التخبط في تاريخ النقد الأدبي عامة، والنقد الغربي خاصة. استعرت من دائتي وحتى مطلع القرن العشرين. لأن النقد العربي ومن ابن سلام وحتى الجرجاني والقرطاجني كان من النوع الذي يمكن وصفه بأنه نقد يركّز على النص Text-centred وعلى تفاصيل العملية النصية الدقيقة، وليس على العناصر المحيطة به من سياقية، أو فردية بوجرافية، أو اجتماعية، أو حتى تاريخية. وهذا التركيز على النص هو ما تتسم به الثورة النقدية التي سأتناولها في القسم التالي من هذا المقال، والتي لم تتخلّق ملامحها وتبلور إنجازاتها إلا مع القرن العشرين. فقد عمد النقد العربي منذ محاولته المعيارية لتحديد طبقات فحول الشعراء، مروراً بموازنته بين شاعرين على أسس نصية صرفة، وانتهاءً بنظرياته الدقيقة في اللغة والمجاز والاستعارة إلى بلورة حقيقتين معياريتين أصبح لهما فيما بعد دور أساسي في الثورة النقدية الحديثة. أولاً ضرورة اعتماد النقد على معايير نصية مستقلة من داخل النص نفسه، ومن عناصر تكوينه الأساسية. وثانياً لهما أن النص الأدبي مشيد من الكلمات، ولذلك فإن أي تعامل معه لا بد أن يعتمد على تحليل اللغة كبنية مولدة للمعاني والدلالات قبل أي شيء آخر من خارج العملية النصية. أو إذا ما شئنا استخدام المصطلح النقدي الحديث يمكن التعبير عنهما بالبنية والخطاب.

لكن هذه النقلة النوعية التي أحدثها الخطاب النقدي العربي من القرن التاسع وحتى القرن الثالث عشر، والتي تؤكد أن العقل النقدي الإنساني لم يكن معطلاً أو متوقفاً كما يبدو الأمر من التركيز على تاريخ النقد الغربي وحده، واعتباره تاريخاً للنقد الإنساني بشكل عام، بل كان مستمراً، وإن انتقل مركز الثقل النقدي فيه مع انتقال مركز الثقل الحضاري ودورة الحضارات. وفي هذا المجال كذلك نلاحظ أن غياب الإسهام النقدي العربي عن مسيرة النقد لم يكن استثناءً، بل صاحبه غياب مختلف الإسهامات النقدية من ثقافات آسيوية أخرى من اليابان والصين وحتى فيتنام وكوريا. وبالرغم من أهمية هذه الإسهامات، فليس باستطاعتنا تناولها هنا خارج إطار التنبيه إلى وجودها وأهميتها كي يتناولها آخرون في المستقبل. كل ما يهمني التركيز عليه هو أن النقلة النوعية التي بلورها الإسهام النقدي العربي - خاصة بالمقارنة بحال النقد الإنساني قبله، ظلت غائبة عن النقد الإنساني عامة، والغربي خاصة، وأدت إلى شيوع نوع من القطيعة النقدية التي امتدت منذ الرومان مع هوراس ولونجينوس وحتى بزوغ

بدايات الاجتهادات النقدية في عصر النهضة مع دانتى ومقاتته الشهيرة عن البلاغة *De Vulgari Eloquentia* عام ١٣٠٤. وقد ظل التقطع بعدما سعة التفكير النقدي الغربي لفترة طويلة. صحيح أن القرن السادس عشر شهد نوعا من الصحوه النقدية التي صاحبت صحوه النهضة الأوروبية منذ (فن الشعر *Vida's Poetica*) لفيدا 1527 عام وحتى كتاب لوب دي فيجا العلامة (فن كتابة الكوميديا) عام ١٦٠٩ مروراً بمقال دي بيللي *Du Bellay's Defense et Illustration* وأطروحتي بوتنهام *Puttenham* عن (فن الشعر الإنجليزي *The Art of English Poesie*) عام ١٥٨٩، وقليوب سيدني (دفاع عن الشعر *Apologie for Poetrie*) عام ١٥٩٥.

وقد اتسع نطاق هذا النشاط النقدي في القرن التالي وانضم بالترامم والنهجية التي كان شاغلها الأول معيارها، ينطلق من تكريس كلاسيكيات الثقافة الغربية الأوروبية ويجعل إنجازاتها هي النموذج الذي يجب أن يحتذى. سواء أكان ذلك في الشعر أو المسرح. خاصة وأن القرن السادس عشر شهد بزوغ موهبة أحد أهم كتاب المسرح الإنساني وهو وليام شكسبير، وتلته صحوه مسرحية مشابهة في كل من فرنسا وأسبانيا، كانت هي المسؤولة عن أبرز كلاسيكيات المسرح الفرنسي من راسين وكورني إلى موليير. ولأن إنجاز شكسبير كان في تلك الفترة الباكورة ملقحا بقدر من إشكاليات التحولات الدينية في بريطانيا وقتها، احتاج الأمر إلى فترة طويلة نسبياً ليظهر تأثيره على تطورات الخطاب النقدي من خلال مقال بن جيتسون عن كشف حسن التعبير *Timber or Discoveries* عام ١٦٤٠ ومقال جون درايدن الشهير عن فن المسرح *Essay of Dramatic Poesy* عام ١٦٦٨. لكن أهم التطورات النقدية التي قدمها القرن السابع عشر كانت في فرنسا خاصة من خلال خطاب كورني *Corneille's Discours* عام ١٦٦٠ و(فن الشعر) ليوال *Boileau's L'Art Poétique* عام ١٦٧٣. واستمر تكريس قواعد الكلاسيكية والاهتمام بما يمكن العمل الفني من تجاوز زمنه ليظل قادراً على التأثير خارجه شاغلا مسيطراً على الخطاب النقدي الغربي. حيث سيطر على النقد يقين بأن سر استمرار فاعلية الكلاسيكيات القديمة في الحاضر، وخلودها يكمن في طبيعتها الخاصة، في انطوائها على مجموعة من السمات والمبادئ المطلقة، وهو ما يجب على النقد التعرف عليه وإمالة اللثام عن غوامضه. وهذا ما تجده في مقال ألكسندر بوب *Pope* الشهير (مقال في النقد *An Essay on Criticism*) عام ١٧١١. ويوشك هذا المقال أن يكون ختام مرحلة كاملة في تاريخ النقد الغربي، بدأت بالكلاسيكية الأرسطية وانتهت بالكلاسيكية الجديدة في معظم هذه النصوص.

لكن هذا القرن شهد كذلك إضافة نقدية فكرية أساسية كانت سابقة لمصرها إلى حد كبير، وهو الأمر الذي ساهم في إغفالها، فلم تنل حظها الجديرة به من الاهتمام إلا مع ثورة النقد في القرن العشرين^(١). وقد تمثلت هذه الانطلاقة التي رفقت لازمانية كل التصورات الكلاسيكية القديمة للأدب في كتاب جيايانيسا فيكو (مبادئ العلم الجديد *Principi Di Scienza Nuova*) عام ١٧٢٥ والذي أسس لتاريخية الظاهرة الأدبية، بل والظاهرة الإنسانية الاجتماعية برمتها. لأنه كتاب يطمح إلى تأسيس علم شامل للمجتمع الإنساني، أو بالأحرى ما يسميه بالبنية السلفية التاريخية للمجتمع الإنساني وللطبيعة العامة للأمم. وهو كتاب فيه كثير من كشف ابن خلدون الأساسية في هذا المجال، وإن تأخر عن ابن خلدون بعدة قرون. ولكنه غياب الإسهام العربي من جديد. لكن اللهم أن فيكو الذي كان أستاذاً للبلاغة اللاتينية في جامعة نابولي أسس فيما يتعلق بدراسة الأدب المنهج التاريخي لتناول الظاهرة الأدبية والنصوص. وشكل هذا المنهج في حد ذاته ما يقرب من الثورة النقدية التي أطاحت بإطالقية كل تطورات الكلاسيكية الجديدة، وجروئت على البرهنة على أن القواعد التي كانت صالحة لزمن معين قد لا

تكون صالحة لزمن آخر. كما أن كل أعمال العصور القديمة لم تصمد لتجربة الزمن، وإنما هناك حفة صغيرة منها لا يعود صمودها لقدمها، وإنما لخصائص أخرى فيها ينبغي علينا استكشافها. وقد فتحت هذه الثورة الباب أمام مجموعة جديدة من المفاهيم احتاجت إلى زمن طويل حتى تبلور كل إضافاتها الجديدة. ولكنها دقت أهم مسمار في نعل الكلاسيكية الجديدة، وفتحت الباب أما تجديدات أدبية وتقنية بالغة الأهمية. وأهم من هذا كله لغت النظر إلى سر بقاء الأعمال الأدبية ليس قدمها، ولكنه شيء آخر فيها على البحث الأدبي استقصاؤه والتعرف على ماهيته. وكان هذا تنبيهها باكرا لا إلى زمانية النص وتاريخيته فحسب، ولكن إلى نسبيته قبل كل شيء.

وقد تمثلت أول التغييرات الجذرية بعد قطعة فيكو العرفية مع الماضي في بزوغ التصورات الرومانسية المختلفة في شتى مناحي الثقافة الأوروبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وكانت الأرضية الفكرية والفلسفية التي ساعدت في بلورة هذا الفكر التقدي هي فلسفات الذاتية المختلفة التي أعادت النظر في الذاتي والوحداني عند كانت وفيلخته وشلنجر وصولا إلى جدلية هيغل المثالية وجوارها بين العقل والخيال، بين الذاتي والوحداني، بين الطبقات الاجتماعية المختلفة، بين الماضي والحاضر، وبين الرب والطبيعة والإنسان. فقد طرح هؤلاء الفلاسفة جميعا الوعي الإنساني باعتباره مستوع معرفية الإنسان بالعالم الخارجي، مما فتح الباب أمام اعتبار الفهم الفردي أو الشخصي معيارا للمعرفة، بل وللحقيقة ذاتها. وقد أضافت الرومانسية الألمانية لذلك العيار المثالية باعتبارها العنصر المشترك بين الطبيعة والرب والإنسان. كما لعبت الثورة الصناعية وتغييراتها الاجتماعية الكاسحة دورا آخر لا يقل عن هذا الدور الفكري أهمية في تمهيد الأرض لتلك التغييرات الجذرية. أما على الصعيد الأدبي فيمكن تلمس بذور الفكر التقدي الأولى للرومانسية في فكر جان جاك روسو (1712-1788) وتركيزه على الإنسانية الطبيعية وأدب الاعترافات والمجتمع المثالي الحلمى أو اليوتوبيا/ وهو الفكر الذي ساهم في تكوين الكثير من رؤى الرومانسيات الأوروبية المختلفة. وكان الفكر الألماني هيردر (1712-1803) أول من التقط أفكار روسو وبلورها فلسفا، مؤكدا الطبيعة الخاصة لكل مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني المختلفة، والروح العامة التي تتخلل كل أنشطة المرحلة الثقافية على الصعيدين المادي والروحي. وكان الشاعر الألماني هولدرلين (1770-1843) أول تجسيد إبداعي لتلك الرؤية الأدبية والفلسفية الجديدة. ثم تبعه جيته (1749-1832) وشيللر (1759-1805) وهنريه هاينه (1797-1856) في ألمانيا. ثم جاءت بعد ذلك أهم التجديدات الرومانسية إبداعيا وفكريا مع بداية القرن التاسع عشر، وبعد نشر ورنرورث (1770-1850) قصائده الغنائية *Lyrical Ballads* الشهيرة عام 1800، وتيلسورت تقريبا في كتاب كوليريدج (1772-1834) الشهير (السيرة الأدبية *Biographia Literaria*) عام 1817، الذي منح شكسبير وميلتون مكانتهما المركزية في الثقافة الإنجليزية، وبني رومانسيهما فوق إنجازهما التميز. وتبعه بعد أعوام ثلاثة دلفاغ شيلي (1792-1822) الشهير عن الشعر *Defence of Poetry* عام 1820 فألّسا معا قواعد الرومانسية الإنجليزية وتصورتها التميزية للأدب والشعر والإنسان التي وجدت بعدها في بايرون (1788-1824) وكوتس (1795-1821) تسييرا قويا عنها. وقد كان انتشار الأفكار والرؤى الرومانسية من إنجلترا حتى فرنسا عند سان مارتن ودي صاد وشاتوبريان، ومن ألمانيا حتى روسيا عند ألكسندر بوشكين وميخائيل ليرومانتوف، بصورة ساعدت في تعميق كشف الرومانسية الفلسفية والتقنية على السواء، وجذرتها في الإنتاج الأدبي بشكل واسع. وقدمت تنويعات كثيرة وثيرة عليها من بلد إلى آخر.

وإذا كانت الرومانسية والتي أخذت في اعتبارها استقصاءات الفكر الفلسفي حول الذاتية والوضوعية، ومتغيرات الواقع الاجتماعي بعد الثورة الصناعية، هي أهم التغيرات الجذرية التي نجمت عن القطيعة النقدية المعرفية التي أحدثها فيكو. فقد رافقها تغير آخر لا يقل عنها أهمية، وهو محاولة تأسيس تصور نقدي أدبي على أساس علمي راسخ، وعلى مقولات ذات طبيعة عامة يمكن تصميغها، كما هو الحال في الخطاب العلمي. وقد بدأ هذا التصور بشكل جدي في مقال شهير لتأليف هيوم نشره عام ١٧٥٧ عن معايير الذوق الأدبي "Of the Standard of Taste" طارحاً فيه وجود معايير موضوعية للذوق الأدبي، ومجموعة من البدائئ التي يمكن وفقاً لها اللثاء على العمل الأدبي أو توجيه النقد له. منطلقاً من ضرورة الاعتراف بوجود هذه المعايير التي أتاحت للأعمال الجيدة الحياة والفاعلية عبر العصور. وإلا لما كان هناك هذا الإجماع على أهمية كلاسيكيات الآداب المختلفة، والاستمتاع بها. صحيح أنه لم يستطع أن يفصل لنا تلك المعايير، أو بالأحرى تجنب الوقوع في شرك تحديداتها الصارمة، إلا أنه أكد لنا أن هذه المعايير الموضوعية هي مصدر الثمة الذي نحصل عليها عند تلقي العمل. كما أكد، وهذا هو الأهم أن أي تناول عقلاني للآداب والفنون لابد أن ينطلق من الاستجابة الإنسانية لها. وهو موضوع أولاه الفيلسوف الألماني عمانوئيل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤) غائبة تفصيلية في كتابه الضخم نقد القدرة التمييزية على الحكم *Critique of Judgement* عام ١٧٩٠ التي تعامل فيها بشكل تفصيلي مع مفاهيم الجمالي والسامي والحكمي والذوق واللذة ... إلخ.

وإذا كان صحيحاً أن هيوم فتح الباب أمام بلورة دور العناصر الذاتية في الاستجابة والتلقي، وفي الثمة التي تنتج عن الفن، فإنه لم يعبأ كثيراً بالكشف عن كيف يتحول الموضوعي (أي عناصر الذوق المعيارية) إلى فئمة ذاتية. لكن كانت أول هذه المسألة غائبة تفصيلية ساهمت فيما بعد في تطوير العديد من مناهج النقد الأدبي، لا في القرن التاسع عشر وحده، بل وفي القرن العشرين كذلك. وقد أصبحت هذه الإشكالية المعرفية المتعلقة بالموضوعي والذاتي في الفن والآداب هي مجال استقصاءات علم جديد انبثق في تلك الفترة هو علم الجمال *Aesthetics* على أيدي ألكساندر يوجمارتن ليسبح علم التصورات والعرفة الحديثة. وهو الأمر الذي تطور فكرياً وفلسفياً على أيدي بينيديتو كروتشه في كتابه الشهير (علم الجمال) عام ١٩٠٢. كما أنها رادت أعمال أحد أبرز نقاد هذه المرحلة في بريطانيا، وهو والتر باتر الذي طور نظرية الأثارة أو مركزية الأنا المستجيبة للعمل الأدبي والفني في دراساته المختلفة وأبرزها دراسته عن عصر النهضة وعن تقدير العمل وتقويمه *Walter Pater's The Renaissance and Appreciations* (1873) وهذا وقد فتحت كتاباته الباب أمام تقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها وفق دائقة مثقفة ومتغيرة ولكنها فردية في نهاية المطاف في حكمها وتقديراتها. وهي آراء نقدية سجد لها أصداء مختلفة لدى عدد من الكتاب والنقاد في مختلف البلدان الأوروبية من أناتول فرانس في فرنسا إلى إدجار آلان بو في أمريكا، كما في *Poe's The Philosophy of Composition* (1850) و *The Poetic Principle* (1846)

وفي مواجهة هذه الأفكار الذاتية، كانت هناك مجموعة من الاستقصاءات النقدية التي تنهض على فكرة للوضوعية، التي تلقت دفعة قوية مع بزوغ ماركس (١٨١٨-٨٤) وفكره المادي الجدلي الذي لفت الانتباه إلى أهمية كل من التاريخ والعوامل الاجتماعية. وأخذت الاستقصاءات التي استقادت من هذه القاعدة الموضوعية العريضة تسعى إلى تأسيس معيارية النقد الأدبي وفق نفس القواعد المثمة في العلوم الطبيعية، وأبرز النماذج في هذا المجال هو الكاتب الفرنسي الشهير إيميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) الذي كتب الرواية التجريبية *La Roman Experimental* عام ١٨٨٠ في نوع من التناظر مع كتاب كلود برنار الشهير في تلك المرحلة عن علم وظائف

الأعضاء (الفسيولوجيا) التجريبي. وهو كتاب يتعامل مع كتابة الرواية كما يتعامل الطبيب مع تجاربه العملية. وقد طور الناقد الفرنسي الشهير هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨-١٩٠٤) هذا الاتجاه حينما طور مبادئ علم التاريخ الأدبي بناء على ما توصل إليه تشارلز داروين في أبحاثه الطبيعية عن نظرية النشوء والارتقاء. منفصلا أثر البيئة والظروف المحيطة على تطور الأفكار والأجناس والشخصيات، بل وحتى الأمم (فقد طبق منهجه على تاريخ فرنسا وتكوينها) داعيا إلى ضرورة تطبيق العلم والنهج العلمي على علوم الإنسان وعلوم الأدب والفن والمجتمع. وإذا كانت صرامة تين قد هدئت النقد الأدبي بالجمود، فإن سانت بييف Sainte-Beuve (١٨٠٤-١٩٠٤) استطاع أن يحرر النقد من هذا الجمود وأن يكسبه ذيوعا وشعبية، دون أن يتخلى عن صرامته العلمية. ولذلك كان طبيعيا أن يعتبره الكثيرون أبا النقد الأدبي الحديث بمعناه الواسع الذي يحقق التوازن بين جدية النقد الأكاديمي وتخصصه، وسلاسة النقد الصحفي الذي يؤثر في الجمهور الثقافي الواسع. فقد استطاع المزاجية بين النهج الوشوعي في التعامل مع الأدب وأخذ كل العناصر السياقية المحيطة بالنص والكتاب بعين الاعتبار. فقد كان يعتقد أنه من العسير فهم العمل دون معرفة دقيقة بكتابه. فلم يكن هدفه الحكم على الأعمال التي يتناولها أو الكتاب الذين يدرسهم وإنما أن يفهمهم بأعمق وأوسع طريقة ممكنة. وهذا الفهم يتطلب معرفة بنشأتهم وبيئتهم وتكوينهم المعرفي والثقافي وأثر هذا كله في عملهم وإبداعهم. واتسم نقده لذلك بقدر كبير من الحساسية والوشوعية.

وإذا كان الكثيرون يعتبرون سانت بييف أبا النقد الأدبي الحديث، فإن العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر شاهدا ترعمر منهجه وانتشار هذا المزيج الشائق من الدراسات السياقية الفسلة والانتطاعات القيمة والجمالية المستمرة. وهي الانتطاعات التي كانت تأخذ بنصيب كبير من استقصاءات نفسانية أو جمالية أو معيارية، ولكنها تظل في نهاية الأمر انتطاعات تأثرية تتفاوت في قدرتها على الحكم والإقناع. وتعاني من تقلص الجوانب الوشوعية والعوامل المعيارية فيها. وتعتمد كثيرا على ما دعاه الناقد الأمريكي الجديد فيما بعد بالأغلوطة القسدية أو التأثرية Intentional or Affective Fallacy التي تعتمد كثيرا على ما تتوهم أنه قصد المؤلف دون تقديم برهان مقنع على ذلك. خاصة بعدما أجهز كروتشه على ثنائية القصد والتعبير، وبرهن على أن القصد لا يوجد دون التعبير. ولا ينفصل عنه، وأن زعم الكاتب بأن ما كان يقصده غير ما عبر عنه هو محض وهم وتعلّة.

(٧) تواصل الجدول النقدي وثورة النقد الحديث

يوشك النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإجهازه على عملية التقطع والفجوات التي ميزت تاريخ النقد الأدبي. وببيلورته مسار من الجدول المتواصل حول الأدب والفن وعلم الجمال أن يكون المقدمة الضرورية لثورة النقد في القرن العشرين. وهو مقدمة بأكثر من معنى. ليس فقط بمعنى التمهيد لتلك الاستمرارية المهمة التي مكنت النقد من تحقيق ثورته، والاعتماد على تراكماة المعرفة والمنهجية الخاصة، ولكن أيضا بمعنى تمهيد الطريق وتعبيده، وتحديد الطرق السدودة فيها، والتي لا تعد مواصلة البحث فيها بكثير من العطاء. وتوشك انطلاقا ثورة النقد الحديث - سواء في روسيا مع الشكليين الروس، أو أوروبا مع البنويين أو في أمريكا مع مدرسة النقد الجديد - أن تكون نوعا من رد الفعل على ما أنجزته مدرسة سانت بييف النقدية من تركيز على السياقات المحيطة بالعمل الفني والعناصر الخارجية عليه، ومن اعتماد على انتطاعات تأثرية لا يمكن لكثير منها - برغم استبصارها المهمة في كثير من الأحيان - أن تصمد أمام محك التحميس المعيارى والعلمي الدقيق. والواقع أن أهم الأسس التي انتهت عليها الثورة النقدية

الجديدة، والتي أرساها ميكروا، مع بدايات القرن العشرين. الشكليون الروس هي ضرورة أن ينشئ أي تنظير للأدب على أهم مكونات الأدب، وهي اللغة. ولا يعتمد هذا التنظير على منجزات العلوم الأخرى، سواء منها الطبيعية أو الاجتماعية. ذلك أن مدار اهتمام هذه المدرسة الأول كان ما دعت به بأدبية الأدب، والكشف عما يجعل الرسالة الأدبية مختلفة عن أي رسالة لغوية أخرى. وقد بدأت مغامرة الشكليون الروس الشائقة في التطور النظري في حلقة موسكو لدراسة اللغويات عام ١٩١٥ وجمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبرج عام ١٩١٦.^(١) بالرغم من أن البدايات الأولى للاستقصاءات التي تبلورت نظريا في هاتين الحلقةين تعود إلى العقدين السابقين، بل وإلى العقد الأخير في القرن التاسع عشر كذلك^(٢). وشكلت هذه المغامرة نوعا من القطيعة العرفية مع كثير من التصورات النقدية السابقة عليها. لأنها انطلقت من التعامل مع الأدب باعتباره نشاطا إنسانيا متفردا، وممارسة لغوية وليس نوعا من التعبير عن المجتمع أو ساحة لصراع الأفكار. وانصب اهتمامهم في المحل الأول على الشعر وليس على الشاعر، على العمل الأدبي نفسه وليس على مصادره وتأثيراته. فقد كان هدفهم هو فصل الدراسة النقدية عن غيرها من مجالات الدراسات النصية والاجتماعية أو حتى دراسات التاريخ الثقافي. ولذلك انصب اهتمامهم على الملامح المميزة للنصوص الإبداعية، أو بالأحرى لأدبية العمل الأدبي^(٣) من استراتيجيات مميزة للكتابة الأدبية عن غيرها من الخطابات الأخرى. وكشفا عن أن الخطاب الأدبي يتميز عن غيره من الخطابات اللغوية المختلفة بأنه لا يهتم فحسب بالرسالة اللغوية، وإنما بالوسيط اللغوي ذاته. بصيغ التعبير واستراتيجيات الكتابة على نفس الدرجة من الأهمية التي تعطيها الخطابات الأخرى للرسالة أو المعنى.

وهكذا فتحت استقصاءات فيكتور شك洛夫سكي، وفلاديمير بروب وميخائيل باختين اللامعة، الباب أما نوع جديد من النقد الأدبي، ينهض على دراسة أداة التعبير الأدبي ذاتها، أي اللغة. واختلافات وطائفتها في النص الأدبي عن غيرها في الاستعمالات الأخرى. وهي استقصاءات أسست دراسة الأدب على أسس أدبية خالصة، بعدما كان كل من الدراسات النقدية وعمليات التحقيق الأدبية تعتمد على منجزات العلوم الأخرى. واهتمت بمعرفة ما يجعل نصا من النصوص أدبيا بينما لا يستحق نص آخر هذه الصفة، أي بما دعوه بأدبية الأدب. وأسست هذه الأدبية على قاعدة من التحليل الهيكلي واللغوي للأدب، وليس على قواعد مستقاة من علم النفس أو الاجتماع أو غيرهما. فما يهم الشكليون ليس دور الصورة في الشعر مثلا، ولكن كيفية استخدام هذه الصورة، ووضعها داخل القصيدة في علاقات مع غيرها من الصور، ومع بقية مكونات الخطاب الشعري اللغوية في القصيدة. فالشعر عندهم ينطوي على تراتيب مغايرة للرسالة اللغوية من تلك التي يعتمد عليها النثر. فقد كان السائد أن الصورة هي أداة لتقريب المعنى من القارئ، أو حتى خلق ما دعاه نادر معاصر لهم في بريطانيا في هذا الوقت - وهو: ت. س. إليوت - بالمعادل الموضوعي للعواطف والانفعالات. ولكن الشكليون الروس طرحوا تصورا مغايرا لها في الشعر، وهو عكس ذلك تماما. فليس هدف الصورة تقريب المعنى وإنما الإجهاز على الألفة به من خلال تقديمه بصورة غير مألوفة، تستقطب الاهتمام لنفسها، وليس لما تريد التعبير عنه أو توصيله، فتتخلخل بذلك العلاقة التقليدية بين الاثنين. وقد حاول الشكليون تفصيل هذا التصور الجديد لأدبية الأدب من خلال دراسات تفسيرية للشعر والأسطورة والحكايات الشعبية والمسرح وغيرها من الفنون.

وقد طور الشكليون الروس في هذا المجال - وخاصة على أيدي شك洛夫سكي وإيخينباوم - واحدة من أهم الإضافات النقدية في مجال تحليل النص السردى والحكايات الشعبية على السواء. وهي التفرقة المهمة بين ما دعوه بال-fabula أي الحكاية التي يرويها أي نص سردي

في ترتيب أحداثها التاريخي، أو بمعنى آخر المادة الخام التي تتكون منها حبكة النص السردى، والـ *сюжет* أي العرض السردى لهذه الحكاية أو المادة الخام، والذي لا تتحول بدون استراتيجياته النصية المختلفة إلى بنية جمالية أو عمل أدبي. ذلك لأن ترتيب الحكاية لا يخضع غالباً لتسلسل وقوع أحداث الحكاية أو المادة الخام التاريخي، ولا يمنح التفاصيل المختلفة للحكاية في سردها لها ثقلاً متساوياً مع ثقل هذه التفاصيل خارج السرد. بمعنى أن النص قد يخصص فقرة لأحداث استغرقت أعواماً، بينما يخصص صفحات طويلة لأحداث لم تستغرق إلا دقائق أو ساعات. ومن خلال وعي الناقد بالجدول المستتر بين الحكاية والحبكة يكتشف شغرات النص ويتعرف على دلالاته ورؤاه. فالنص السردى عند الشكليين الروس يعتمد أساساً على البناء الراوغي للحبكة وليس على الحكاية التي يمكن تلخيصها في عدة جمل عادة. لأن تلخيص العمل السردى واختصاره في الحكاية يعنى إغفال أهم ما ينطوي عليه هذا العمل من رؤى ودلالات. وقد استخدم الشكليون في هذا المجال سطرية تولستوي من الناقد الذي استطاع أن يلخص (أنا كارينينا) في عدة جمل. حينما قال عنه "إنه أكثر براعة مني. لأنني لو سئلت عن موضوع أنا كارينينا. فإن جوابي الوحيد سيكون إعادة كتابتها من جديد"^{١٠}. وهو الأمر الذي أحاله رولان بارت فيما بعد إلى قاعدة نظرية أساسية حينما قال إن الوسيلة الوحيدة لتلخيص النص الأدبي هي أن تكرر مفرداته وتنص الترتيب. فاهم ما أجهز عليه النقد الحديث ما يدعى بـ *مخططة* التلخيص وتأسيس التحليل بديلاً لكل التهويمات التلخيصية القديمة.

لكن أبرز إنجازات هذه المرحلة النقدية المبكرة من القرن العشرين قاطبة، لا في روسيا وحدها، بل خارجها أيضاً، هي أعمال الناقد الكبير ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥)، والتي تشكل وحدها ثورة نقدية عارمة. بل إن كثيرين يعتقدون - وأنا شخصياً منهم - أن باختين هو أهم ناقد أنتجته القرن العشرون. وأن أهميته لا تقل عن أهمية أرسطو إن لم تلقها في تاريخ النقد الأدبي^{١١}. فقد أسس باختين إنجازته النقدي على قاعدة صلبة من نظرية اللغة أولاً في كتابه المهم (الاركسية وفلسفة اللغة). ثم دخل بعده في حوار نقدي خلاق مع أفكار الشكليين الروس ورؤاهم. ودحض الكثير من أفكارهم الأساسية. مؤسناً من خلال هذا النقد تصوراً جديداً للغة يختلف كثيراً عن تصور الشكليين لها، وعن تصور البنيويين فيما بعد، لأنه تصور لا يفضل اللغة عن سياقها الاجتماعي ووظيفتها التراتبية ولا عن الخطاب الذي تنتجه. دون أن يتخلى عن الاهتمام ببنياتها اللغوية ذاتها. وهذا التصور المهم والتميز للغة. هو الذي مكّنه من تطوير مفهومين أساسيين: أولهما هو مفهوم الكرنفالية في دراسته البديعة لديستوفسكي. فالكرنفال والذي كان مجرد حدث الحوارية وتعدد اللغات في دراسته البديعة لديستوفسكي. فالكرنفال والذي كان مجرد حدث طقسي دوري قبله، أصبح مفهوماً فلسفياً ووجودياً شاملاً. يتخلل كل معارساتنا الاجتماعية بالتباساته الدالة وعمليات تبادل الأدوار المستمرة. حيث تتمحي الحدود الفاصلة بين المشارك والمتفرج فيه. ويصبح المشارك متفرجاً والمتفرج مشاركاً في آن. وتتعمق تراتبيات السلطة أو الوضع الاجتماعي. وتتمحي الفواصل بين الجدي والهزلي، ويصبح الضحك فيه أداة للسطرية من الآخر والازدراء بالذات في آن. حيث تصبح الذات موضوع الضحك والضحك معاً، هي المهرج وهي الجمهور معاً، هي الشخص والفتاة الذي يتخلف وراءه. ويصبح الضحك أحد الممارسات الأساسية للحياة والموت. للعقل والجنون. فهو شارة للحياة وعلامة على الموت في آن. ومن هنا يربط باختين الجدل بين شارات الحياة وعلامات الموت في الكرنفال، بنظرية في-الجسد ومعارساته لها أهميتها الخاصة في التحليل الباختييني لجدل الحياة والموت في الأدب والفن. ولجديليات التوهيم والواقع، أو الالتهاس والحقيقة.

وبالإضافة إلى مفهوم الكرنفال الذي يحتاج إلى دراسة شافية للإلام بكل أبعاده. طور باختين مفهوم الحوارية وتعدد الأصوات الذي أحدث ثورة حقيقية في دراسة الرواية، والذي لا يقل كثافة وتعقيدا عن مفهوم الكرنفال. فالحوارية عنده لا تعني الحوار بين أصوات متباينة كما كان سائلا من قبل، وإنما تعني الإجهاز على نقاء الصوت الواحد، والروية الأحادية. فكل صوت ينطوي في حقيقة الأمر على الكثير من الأصوات الأخرى في داخله، تصوغ وعيه وتتخلل تفكيره سواء أوعى ذلك أم لم يعه. فالخطاب الروائي عند باختين ليس هو لغة التخاطب أو التعبير التي يتعامل معها عالم اللغويات. ولكنه مجال حركي حوارية يتم فيها باستمرار جدل تعدد الأصوات. أصوات الشخصيات وصوت الكاتب معا. فاللغة في الرواية هي لغة بصيغة الجمع وليست لغة بصيغة المفرد. ولا يعنى هذا الإجهاز على التصور المنولوجي للسرد، والذي تنسم به اللحمة وشخصياتها التي تمثل مواقف واضحة ومتباينة معا، وإنما على النطق المنولوجي للحيلة والذي اختفى مع قدوم الرواية وما بلورته من التباسات الوضع الإنساني ذاته. وهذا التصور الحوارية للغة والذي بلوره باختين في دراسته المهمة (شعرية ديستوفسكي) يعتمد على انبجاجة الصوت وحوارية الكلمة. وهو التصور الذي دخل به إلى ساحة الرواية فغير نقدها إلى الأبد. وكشف عن حوارية البنية الروائية ذاتها. وليس خطابات الشخصيات فيها فحسب. وهي حوارية نابعة من تعدد اللغات وتراكب العلاقات بينها داخل النص. فلا يمكن اليوم لأي نقد للرواية يستحق هذا المصطلح أن يتعامل مع النص الروائي دون الوعي بحواريتها التي صاغها باختين في دراسته اللاحقة عن (الرواية واللحمة) وعن (الخيال الحوارية). فقد غيرت هذه الدراسات تصور النقد للرواية. ودخلت بها إلى مرحلة من النشج والعمق غير مسبوقة.

وبالإضافة إلى هذين التصورين طور باختين مفهوما أساسيا آخر في نقد الرواية هو مفهوم الكرونوتوب Chronotope أو الجدول المستمر بين المكان والزمان. أو الصلة الوثيقة بين العناصر الزمنية والمكانية في العمل الروائي. وهو مفهوم نابع من تصوره الدينامي للبنية الروائية. ومن رفضه لتصور أن النص وحدة ذاتية الاستقلال يمكن فهمها خارج سياقاتها المختلفة. فالزمن عنده هو البعد الرابع للمكان. والكان هو البعد الثاني للزمن. ولا يمكن تصور أحدهما دون الآخر في النص الروائي. وهكذا استبدل باختين التصور التقليدي للمكان. والتصور النسبي للزمن بعد نظرية أينشتاين في النسبية. بهذا المفهوم الجدلي للكرونوتوب الذي تكسب فيه الرواية بعدا آخر من أبعاد الحوارية وتعدد الأصوات فيها. والواقع أن تشاقر هذه التصورات الثلاثة ونهوضها على أساس من نظريته اللغوية التي بلورها في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) يصوغ لنا نظرية متكاملة في الانتاج الأدبي. وفي تحليل الرواية على وجه الخصوص بما في ذلك مشاكل التصنيف والتحليل المتعلقة بها.

ثم امتدت تأثيرات هذه المغامرة الروسية الكبيرة بفرعها الشكلي لا الفيلسوفي إلى برانغ ومدرستها المرموقة التي يبرز منها يان مكاروفسكي (١٩٩١-١٩٧٥) ورومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢). فطور مكاروفسكي الأساس الإشاري الزنوج للتعامل مع المنتج الثقافي كعلامة أو بالأحرى بنية متشابكة من العلامات. لها استقلالها النسبي وفعاليتها داخل العمل الفني من ناحية. ولكنها تتعرض أثناء عمليات التوصيل والتأويل لعدد من التحويرات المهمة التي لا يمكن التغاضي عنها في التعامل مع العمل الفني من ناحية أخرى. واستطاع مكاروفسكي بذلك الأساس الإشاري المكثف تطوير نقد السرح والعلامة السرحية بطريقة بدأ بها العرض السرحي يحتل مكانة مرموقة في نقد السرح بعدما كان هذا النقد مقصورا في الماضي على النص السرحي وحده. كما طور من خلال هذا النقد جماليات جديدة للمسرح لا يزال تأثيرها فاعلا في نقد السرح حتى اليوم^(١٠). أما ياكوبسون فقد أصبح أبرز أعلام مدرستي الشكلين الروس وبرانغ في الغرب بسبب

دراساته اللغوية، واستقصاءاته المهمة عن عمل اللغة وآليات عملية التوصيل من ناحية. وتطبيق هذا كله على نقد الشعر من ناحية أخرى. بصورة أصبح معها أحد مؤسسي المقرب البنوي في نقد الشعر فيما بعد^(١٥).

وتوافق هذا كله مع إنجازات تشارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) الأمريكي وفردينان دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) السويسري. ولويس هيلمسليف (١٨٩٩-١٩٦٥) الترويجي اللغوية. وما ترتب عليها من مناهج نقدية وإشادات لأهمية لكيفية عمل اللغة ذاتها بالدرجة الأولى. وكيفية عملها في النص الأدبي في الدرجة الثانية. وهي إنجازات تحتاج إلى وقفة إزاحا لأنها غيرت النقد الأدبي. وتنتج عنها عدد من المقترحات المهمة من البنوية وحتى التفكيكية. وقد توافقت هذه الاجتهادات الثلاثة بمعزل عن بعضها البعض برغم اقتراب نتائجها من بعضها البعض. فقد غير هؤلاء اللغويون الثلاثة طبيعة دراسة اللغة. فتغير مع ذلك فهمنا لها. ولدورها في عملية التوصيل والفهم. إذ يعد بيرس المؤسس الأول لعلم الإشارات أو دراسة العلامات وواضع حجر الأساس للبنية الثلاثية للعلامة (إشارة، مشار إليه، دلالة). وهو الأمر الذي سيتوصل إليه السويسري دي سوسير بعد ذلك بسنوات دون معرفة بإنجازات بيرس الأمريكي. لأن بيرس بدأ دراسته للغة بهذا الجانب الإشاري فيها. وتنبأ عام ١٨٦٧ بتأثير الإشارية المحتمل على دراسة الآداب والفنون والقانون. وهي كلها مجالات سرعان ما استغلات منها فيما بعد. واستطاع التمييز بين مجالات مختلفة للإشارة: مجالها الأيقوني. ومجالها التصنيفي. ومجالها الرمزي مما ساهم في إرساء علم الإشارات، أو السيميولوجيا كما يحلو للبعض تسميته. وتعميق مقاهيمه فيما بعد على يدي سوسير وهيلمسليف. ولأن سوسير شبع عرشا في الدراسات العربية المختلفة. وخاصة فصله الشهير بين اللغة. أي البنية النحوية. والكلام أي التجليات المختلفة للغة والتي تتحكم فيها تلك الأجرومية أو البنية النحوية لها. فزنتي سأتوقف قليلا عند هيلمسليف ودوره المهم في تغيير تصورنا للغة. لأنه غير معروف في الخطاب النقدي العربي على نطاق واسع.

ويتفق هيلمسليف مع سوسير في أن اللغة نظام معرفي مستقل عن الإشارات. ولذلك أولى الإشارة أهمية خاصة في دراساته التي اختلف فيها مع سوسير في أن للإشارة وظيفة تعتمد في تخليقها على الظروف التي يتم فيها تحليلها. أي على العبارات التي تتكون بها العلاقات المختلفة بين الإشارات، فالإشارة عنده لا وجود حقيقي مستقل لها خارج النظام النسقي الذي يحكم علاقاتها من ناحية. أو خارج الظروف والسياقات التي تتخلق بها وظيفتها. وبذلك أجهز على الفصل المتعسف عند سوسير بين الإشارة والشار إليه والدلالة. كما ترتب على هذا الجدل المستمر بين الإشارة والسياق والوظيفة في لغويات هيلمسليف ربط الإشارة بكل من المعنى والفكر، أو بما يمدوه بالفحوى وهي من العوامل المشتركة في كل اللغات. وهو الربط الذي ساهم في توفير القاعدة اللغوية التي ستهنئ عليها عملية تقويض التبسيطات البنوية وهدايات التفكيك وما بعد البنوية. فقد رفض هيلمسليف فصل الفحوى عن اللغة كما يفعل سوسير لأنه يرى اللغة كشيئين مترامين ومتفاعلين: كنظام يتجلى في بنية العلاقات التي يتعامل معها النحو. وكضرورة أو كنص يتسم دائما بالافتراضية. فبينما من المستحيل أن يوجد نص بلا لغة. فإنه من المستحيل أيضا أن توجد لغة بلا نموص. وهذا ما يقود إلى رفض فكرة اعتبارية الإشارة أو أنها مجرد علامة على شيء. موجود من قبل خارجها. وإلى رفض كل التقسيمات الشائعة قبله في الدراسات اللغوية التي تفصل بين النحو والصرف والتراكيب وعلم المعاني والعاجم، وطرح علم جديد لدراسة اللغة كضرورة ونظام في أن دعاه بالجلوسماتيكس *Glossematics* وهي صياغة من *glossa* اليونانية وتعني اللغة، و *matics* التي تستخدم في الرياضيات. وهو علم جديد يمكن دعوته بجبر اللغة أو تحويلها إلى فرع من فروع الرياضيات يستطيع التعامل مع تراكيب العناصر

الدلالة والإيحائية معا في التعبير اللغوي وتحديد العوامل التي تتخلق بها الحركة الداخلية للمعنى في تاريخها بين قطبي الدلالة والإيهام في عملية مستمرة يمكن توصيفها رياضيا وكيميا. وليس هنا مجال التوسع في تفاصيل علمه الجديد الذي أنفق في بلورته سنوات طويلة من عمله. لأن كل ما يهمنا هنا هو تأثير أفكاره وتصوراته اللغوية الجديدة على إكساب علم العلامات أو الإشارات الذي سيلعب دورا كبيرا في النقد الأدبي - سنتناوله بعد قليل - قدرا كبيرا من الحصافة والخصوبة والتعديد. وإجهازه على الكثير من تبسيطات سوسير التي لعبت دورا كبيرا في تسطيح بعض الاستقصاءات البنيوية، وتأسيسه للأرضية اللغوية التي نهضت عليها فيما بعد استقصاءات دريدا الفلسفية ومنهجه التفكيكي الذي لعب دورا ملحوظا في تطوير الخطاب النقدي. برغم مشاغله الفلسفية في المحل الأول.

(3) تراكيب القنارات والدارس النقدية الحديثة وتفاعلها:

وقبل الانتقال من هذه الاستقصاءات اللغوية إلى الحديث عن الإشارة التي أسستها ونورها في تطوير النهج البنيوي في النقد الأدبي. لا بد ألا ننسى أن إيراز هيلمسليف لمسألة الفحوى في مجال اللغة سيعود بنا إلى أحد الدارس النقدي المهمة التي لعبت دورا مرموقا في العقود الأولى من القرن العشرين في أوروبا ثم في العقدين التاليين لها في أمريكا. وهي مدرسة النقد الجديد الأمريكية التي أسست كثيرا من كشوفها على استقصاءات علم المعاني. في حين أقامت البنيوية أسسها التحليلية على كشوف علم اللغويات البنيوي الجديد عند سوسير خاصة وهيلمسليف من بعده. فقد ترائفت تأسيس هذه القاعدة اللغوية لعملية الاتصال في علم كامل هو علم الإشارات مع بزوغ مدرسة النقد الأدبي الجديد في الولايات المتحدة والتي بدأت باليوت وريتشاردز ووليام إيميسون في بريطانيا واستمرت مع آلان تيت ورائسوم وحتى كليث بروكس وكليث بيرك وويمزات في أمريكا ونورثروب فراي في كندا. فقد بدأ ريتشاردز - وهو من وضع الأسس النظرية لمدرسة النقد الجديد - بدراسة المهمة مع أوجدن عن (معنى المعنى *Meaning of Meaning*) عام ١٩٢٣. وكان قد تعاون معه قبلها في دراسة شافية عن (أسس علم الجمال *Foundations of Aesthetics*) عام ١٩٢١ قبل أن يشرع في تأليف كتابه الذي لخص عنوانه جوهر الشروع الجديد (مبادئ النقد الأدبي *Principles of Literary Criticism*) عام ١٩٢٥. باعتبار أن النقد علم له مبادئ وقواعده المعيارية. وأتبعه بعد ذلك بكتاب (النقد للتطبيق *Practical Criticism*) عام ١٩٢٩. الذي أصبح فيما بعد أساسا للقراءة الدقيقة أو التفحمة *Close Reading* التي اتسمت بها مدرسة النقد الجديد الأمريكية. صحيح أن مصطلح النقد الجديد لم يتقبل كاسم دال على مدرسة نقدية محددة إلا عام ١٩٤١ مع نشر كتاب جون كرو رائسوم (النقد الجديد *The New Criticism*) إلا أن الأعمال التي بلورت أسس هذا النقد الجديد، والممارسات التي تأسس عليها منهجه ظهرت جلها في عشرينيات القرن. وقد دعا هذا النقد الجديد إلى تحليل النص الشعري تحليلا دقيقا متقنيا. وهو تحليل قد يأخذ في الاعتبار ما دار في عقل الشاعر، أو يتوقف عند شخصيته، أو يتقصى مصادر وحيه واستلهاماته، أو يتعامل مع تاريخ الأفكار السياسية والاجتماعية التي عاصرها أو تأثر بها، ولكن اهتمامه التحليلي التفصيلي. أو بالأحرى النقدي. ينصب على النص وحده باعتباره في تعبير أصبح عنوانا لواحد من أهم كتب ويمزات W.K. Wimsat (أيقونة لفظية *Verbal Icon*). وقد سيطر هذا النقد بلا منازع. ولعقدين من الزمان - الأربعينيات والخمسينيات - على المشهد النقدي الأمريكي حتى أخذت البنيوية والإشارة تزعمه عن عرشه مع مطالع الستينيات. وإن انطلقت استقصاءاتهما من نفس الأسس التي انطلق منها النقد الجديد، وهي

مركزية النص ومحوريته. وثانوية كل العناصر الخارجية عليه. مع اختلاف جوهرى وهو التخلي عن مسألة المعنى التي كانت حجر الأساس في النقد الجديد. لأنه كما ذكرت مبني على علم المعاني وعلى الأسس الفلسفية التي يعتمد عليها. بدلا من اللغويات البنيوية كما هو الحال مع الإشارةية والبنيوية.

وفي نفس هذا الوقت، كان هذا كله يدور بموازاة تبلور مدرسة نقدية أخرى تعتمد أطروحة المعنى والفحوى منطقاً فكرياً وفلسفياً لها، ألا وهي مدرسة النقد الماركسي التي اسطهنت نظرية ماركس المادية الجدلية في الاقتصاد السياسي والمجتمع. صحيح أن هذه المدرسة بدأت - لانطلاقها من آراء ماركس وإنجلز المتسرة، أو على الأقل الغامضة في الأدب والفن، أو من إساءة فهمها في نظر الكثيرين - بما دعاه هانز روبرت يولس في مقالة شهيرة له بالورطة أو الريبة الثلاثية *The Idealist Embarrassment*. وبالفصل التبسيطى بين شكل العمل الأدبي ومضمونه. إلا أنها سرعان ما تجاوزت عثرات هذه البدايات. وأسست نظرية نقدية مادية جدلية تنهش على فهم أعمق للفلسفة ماركس وتحليله المادي للتاريخ والبنية المجتمع الطبقة. وعلى جدلية العلاقة بين النص والواقع. ولكنها عانت في البداية من المفاهيم التبسيطية لما سمي في عشرينيات القرن وللاثينيات بل وحتى أربعينياته بالواقعية الاشتراكية. وضرورة التزام الكاتب أو الفنان بأيدئولوجية الطبقة العاملة والانحياز لها في عملية الصراع الطبقي. لكن إسهامات الناقد المجري الكبير جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١) ساهمت في تحرير النقد الماركسي من تبسيطات الواقعية الاشتراكية. بالرغم من تبنيها لفكرة الانعكاس التي تنطوي هي الأخرى على تبسيطاتها الخلة - ولابد ألا ننسى هنا معاركه الشهيرة مع بريخت وأنورثو^(١) - وإن اعترف لوكاتش بأن الواقع يتغير. ولابد أن تتغير تبعاً لذلك طرق تعيُّله وتقديمه بالرغم من مقاومته الاعتراف بطرق التعبير الجديدة التي كانت تلقى رواجاً كبيراً بين مؤلفي الحداثة الأوروبية في هذا الوقت.

لكن النقد الماركسي، حتى في تلك المرحلة من تاريخه في الثلاثينيات والأربعينيات، لم يتوقف عند لوكاتش، وإنما تلقى دفعة قوية في أعمال من عُرفوا فيما بعد باسم مدرسة فرانكفورت التي طورت نظريتها النقدية الراديكالية في المجتمع والفن والتاريخ معاً. وقد بدأت هذه المدرسة مع والتر بنيامين (١٨٩٢-١٩٤٠) وتوبور أندرو (١٩٠٣-١٩٦٩) وهريبرت ماركوز (١٨٩٨-١٩٧٩) وماكس هوركهايمر (١٨٩٥-١٩٧٣) في العشرينيات، ثم اضطروا إلى الهجرة للولايات المتحدة مع صعود النازي. وإن عادوا إلى فرانكفورت من جديد بعد الحرب. وبعد أن اكتشف كثيرون منهم أن ثمة قواسم مشتركة كبيرة بين شمولية النازية التي فروا منها. والرأسمالية الاستهلاكية الأمريكية وثقافتها الشعبية الواحدة التي تشتمل فيها دعاء ماركوز بإنسان البعد الواحد. ومجتمع البعد الواحد. لكن أهم ما أسهمت به مدرسة فرانكفورت في النقد هو الإجهاز على توهم وجود علاقة مباشرة بين الفن أو الأدب وبين الواقع. لأن الفن يخلق بفتيته ذاتها مسافة بينه وبين هذا الواقع. مما يعرف علاقته النقدية به وبما يسم هذه العلاقة بالانفاس والقفوس وعدم الباشرة. أو كما عبر هو "فإن الفن هو معرفة سلبية negative knowledge أو معرفة بالتضاد بالعالم الواقعي". كما اهتم بالحداثيين والتجريبيين في الفن والأدب لرفضهم للأمر الواقع وتحديدهم للسائد وللاتصياح له. ولكل صيغ الأيديولوجيات الشعبية أو القهريّة. وقد أرفد والتر بنيامين هذه الاستقصاءات بأبعاد جديدة من خلال اهتمامه بالتقنيات الفنية والأدبية وبصيغ الثقافة الشعبية وبالعوامل الفنية المؤثرة في العمل الأدبي. ويتأثير التقدم التكنولوجي على صيغ التعبير الأدبي. بل وعلى فكرة الفن ذاته. بعدما أتاحت عملية إعادة إنتاج العمل تكنولوجياً للنص لجمهور واسع وحررت من سجن دائرة النخبية الضيقة.

واستمرت الإضافات النقدية والنظرية للمقرب الماركسي في التنامي والتطور بعد مدرسة فرانكفورت في اتجاهين مختلفين: استفاد أولهما من البهيمية وزواج بين معياريتها النصية الدقيقة واعتماد الماركسية بموضوعة النص في العالم على أيدي لوي التوسير ولويسيان جولدمان وبيرر ماساري. وكان إنجاز جولدمان في مجال مفهوم التناظر بين بنية الخطاب الأدبي والبنى الاجتماعية والفكرية والحضارية المختلفة من أبرز الإنجازات في هذا المجال. حيث كشف لنا عن أن الأعمال الأدبية ليست نتاج عبقرية فردية. وإنما نتاج بنى فكرية عابرة للأفراد تنتمي لجماعة بشرية معينة أو لطبقة اجتماعية محددة. وهي النظرية التي فصلها في كتابه الشهير (الإله الخفي) عام ١٩٦٤ (ونحو علم اجتماع للرواية) عام ١٩٦٤. وقد واصل تلميذه بيرر ماساري في (نظرية الإنتاج الأدبي) عام ١٩٦٦ تطوير نظريته تلك إلى نظرية متكاملة في الإنتاج الأدبي كاشفاً عن بنى القيم والعلاقات والترانبات التي ينطوي عليها العمل الفني ودور الواقع الاجتماعي خارجه في إنتاجها. ومنحها مصداقية أو وزناً. أو تجديدها منها. وكشف ماساري عن آليات خلق الأعمال الأدبية لساقفة بينها وبين الأيديولوجيا من ناحية. وإفصاحها من خلال السكوت عنه والفجوات الضعرة من ناحية أخرى. لأن السكوت عنه لا يخفي فحسب التناقضات الأيديولوجية. ولكنه يفصح أيضاً بالصمت والحجب والقمع عما في لاوعي النص وفي ضميره. وعلى الناقد الماركسي أن يكشف عن هذا السكوت عنه. وأن يجعله ينطق من خلال كشفه عن لاوعي النص نفسه. وعما تسمره بنيه ذاتها.

أما الاتجاه الثاني فقد انتهج طريقاً مغايراً. يمكن دعوته بالطريق الإنجليزي الرواخي. بدأ مع استقصاءات الناقد الإنجليزي الذي اختطفه الموت في الحرب الأهلية الأسبانية وهو في ذروة العطاء. وأعني به كريستوفر كودويل (١٩٠٧-٣٧) الذي كتب (الوهم والواقع) عام ١٩٣٦ (ودراسات في ثقافة تحتض) عام ١٩٣٧. وحاول عبرها صياغة نظرية ماركسية في الفن والأدب لم يقبض له - بلزم استبصاراته اللامعة - أن يكمل مشروعها الكبير. لكن هذا المشروع سرعان ما وجد ضالته في ناقد إنجليزي. أو بالأحرى ويلشي آخر. هو راييموند وليامز (١٩٢١-٨٨). طالع بالفعل من قلب الطبقة العاملة واصل بمخزونها الثقافي والحشاري الذي عاني من أوجاع الثورة الصناعية وإحباطات النظام الرأسمالي والطبقي. وقد أرسى وليامز بكتابه المؤسس (الثقافة والمجتمع) عام ١٩٥٨ دعائم مدرسة نقدية جديدة تموضع العمل الأدبي في سياق حشاري أعرض يأخذ في اعتباره الكثير من ترسبات البنى الاجتماعية والثقافية المختلفة في وعي النص وحساسية الكاتب والمتلقي معا. أو ما يعرف في مصطلح وليامز ببنية الشاعر أو الحساسة. وهي البنية التي تأخذ في اعتبارها كثيراً من البنى الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التي تترك ترسباتها في بنية الشاعر تلك. وقد تتابعته كتب وليامز بعد ذلك من (الثورة الطويلة) ١٩٦١ إلى (الرواية الإنجليزية من ديكنز إلى لورانس) ١٩٧٠ و(الريف والمدنية) ١٩٧٣ و(الماركسية والأدب) ١٩٧٧ و(الثقافة) ١٩٨١ (وكلمات مفتاحية) ١٩٨٣ وغيرها لترسي دعائم ما أصبح يعرف الآن بمدرسة الدراسات الثقافية Cultural Studies وهي مدرسة يتنامى تأثيرها وتلونها النقد والفكر في العقيدة الأخيرين.

وقبل الاسترسال في متابعة تراث وليامز على جانبي الأطلسي فيما تبلور بعده من إسهامات نقدية جديدة ومهمة في النظرية النقدية - وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين - يمكن دعوتها بالنقد الماركسي الجديد. بينما يدعوها البعض بمابعده النقد الماركسي على غرار ما بعد البهيمية ومابعده الحدائث إلخ. الذي يعود كثير منه إلى فكر أنطونيو جرامشي (١٨٩١-١٩٣٧) للتمييز. والذي لم يهتم به النقد الأدبي إلا في النصف الثاني من القرن العشرين. وبنهض بعضها الآخر على استقصاءات تيودور أدورنو وصولاً إلى إضافات إدوار سعيد وبينيديكت

أندرسون وهانز روبرت ياكوب وستيفن جريغلات. نابعك عن تلعيذ ولهازم النجيب، بمعنى تلميذه الفعلي في قاعات الدرس بجامعة كمبريدج. وأعني به تيري إيجيلتون. أو عن فريديك جيمسون أبرز نقاد النهج الماركسي في الولايات المتحدة الأمريكية. وأهم مثقفي ما بعد الحداثة باعتبارها المنطق الثقافي للرأسمالية في مرحلتها المتأخرة. أو بالأحرى في شيخوختها. وقرأ على عدد من الثارات النقدية التي تنطلق من أطروحة المعنى أو الفحوى وإن بدا أن معظمها من الثارات الناحية أو الطرق المسدودة التي لم تغش إلى شيء ذي بال. مثل التيار الذي يستلهم استقصاءات فرويد في التحليل النفسي وتطبيقها على الأدب من ناحية. أو ذلك الذي يستلهم الوجودية في تأويلاتها الجدلية مع سارتر وكامي أو الطاهرانية مع ميرلو بونتي من ناحية أخرى. والذي أفرز استقصاءات قليلة مهمة مثل دراسات سارتر عن فلوهر أو جان جينيه. أو كتاب كامو عن الإنسان الثمرد. لا بد لنا من التوقف قليلا عند الفريق الآخر الذي تجشبه أطروحة الفحوى كلية. وكان يعمل بموازاة هذا الفريق الأول وفي نوع من رد الفعل عليه أو شدة. واعتم بالبنية والعلامة وأسس نقدا على أساس لغوي خالص. يتعامل مع النص بمعزل عن كل العناصر الخارجة عليه. بما في ذلك مؤلفه نفسه الذي أعلن رولان بارت في مقال شهير له موته بالمعنى المعنوي. وبمعنى أنه موضوع للدرس.

وأهم إنجازات هذا الفريق الثاني هي البنيوية والإشارية التي رفدت كثيرا من استقصاءاتها. وقد كرس هذه الاستقصاءات النقدية جميعا. على اختلاف مقترباتها وتكامل هذه المقتربات معا مجموعة من الأدوات النقدية الرفهة للتعامل مع النصوص الأدبية باعتبارها منتجات لغوية في المحل الأول لا بد من فك شفرات بنيتها نفسها وتراكيبها قبل الحديث عن أي شيء آخر خارج العمل الأدبي. وقد انطلقت البنيوية في الأدب وعلم الإنسان - الأنثروبولوجيا - من الأرضية التي بلورتها اللغويات البنيوية من ناحية. وخاصة لغويات سوسير. ومن بعض استقصاءات مدرسة الشكليين الروس ومدرسة براغ اللغوية. ووجدت أبرز تعبير أدبي عنها في فرنسا في عقد الستينيات من القرن الماضي على يدي الناقد الفرنسي الكبير رولان بارت (١٩١٥-٨٠) وتلاميذه اللامعين من ترزفيلان تودوروف وجوليا كريستيفا وجيرار جينيت. كما رفدتها اجتهادات الباحث الليتواني الذي استقر بباريس بعد تدرسه في جامعة الإسكندرية في الأربعينيات أوجريداس جريماس (١٩١٧-٩٢) في علم الإشارات والعلامات. ومنهجيته الصارمة في بلورة بنيات النحو الإشاري^(١). وهي المنهجية التي رفدتها إشارات تشومسكي وبينفست اللغوية المهمة. وتحليلات لهلي ستروس الأنثروبولوجية. واستقصاءات لاكان النفسية. وكتابات بروديل التاريخية أو بالأحرى الحضارية الشاملة. ولنهض تلك الاستقصاءات الإشارية المختلفة على الفراض أساسي بأن الظواهر الثقافية والاجتماعية ليس لها جوهر ثابت ولكن دلالاتها تعتمد على بنيتها الداخلية من ناحية. وعلى موقعها داخل البنى الأخرى المتصلة بالنظام الثقافي أو الاجتماعي الأوسع في مجالها النوعي من ناحية أخرى. كما أنها مجرد علامات أو إشارات داخل نظام إشاري أوسع تكتسب معناها من هذا النظام نفسه. وإنا كانت الإشارية صرفت اهتمامها إلى دراسة العلامات. فإن البنيوية انطلقت من تلك العلامات إلى دراسة البنى والأنساق التي تتخلق عبرها.

وقد بدأت البنيوية في دراسة الأدب كرد فعل على ركود الدراسات الأدبية الفرنسية تحت وطأة المناهج التاريخية أو البيئية السابقة أو اللاتسوية اللغوية الجامدة، بعد رحيل أعلام هذه المناهج الكبار من تين وسانت بيف ولانسون. وتحولها إلى دراسات مدرسية عقيمة تنزع - كما هو الحال في كثير من دراساتنا الجامعية الآن في مصر خاصة - في العالم العربي من ورائها - بالفلسف والشعور، وتعتمد على معلومات مكرورة عن حياة الكاتب وعصره وبيئته. ولا تقدم

للقارئ أو الباحث أي إشارات مستبصرة عن العمل الأدبي نفسه. وسعت البنيوية - وخاصة في أعمال بارت اللامعة - إلى نقل مركز الثقل النقدي من المؤلف والسياق إلى النص نفسه. ولكنه - على العكس من مدرسة النقد الجديد الأمريكية - ورغم إعلانه الشهير عن "موت المؤلف" لم يفترض أنه يمكن دراسة النص الأدبي دون تصورات مسبقة. وأن هذا الافتراض التجريبي الساذج الذي انطلق منه كثير من نقد مدرسة النقد الجديد ينطوي على موقف نقدي مستحيل. لأن الباحث يحتاج إلى أنماط ونماذج منهجية حتى يستطيع استكناه البنى التي تنطوي عليها النصوص الأدبية. وميز بارت في هذا المجال بين النقد الأدبي وهو النشاط المعرفي الذي يوضع العمل الأدبي في سياقات محددة كي يتعرف على معناه أو دلالاته، وبين علم الأدب Poetics (يتجرمه البعض بالشعرية) الذي يدرس ظروف العنى والبنى التي تنظم النص وتتبدى عبرها تنويعا محتملة من الدلالات، تنبثق من الوعي بالعلاقات السياقية والعلاقات التبادلية لبنية العمل اللغوية والأدبية معا. فالبنوية تعتقد بأنه بينما يستخدم الأدب اللغة، فإنه هو نفسه نظام إشاري - كاللغة - له قواعده الخاصة، لأن الأدب ليس مجرد جمل مصوغة من اللغة. ولكنه نظام إشاري خاص بنفسه، تكتسب فيه الجملة دلالات مغايرة لتلك التي تعنيها خارجة. حيث يظاهر الأدب اللغة من حيث وجود بنية حاكمة أو أجرومية، ومجموعة مختلفة أو لانهائية من التبديدات لها كما هي الحال مع الكلام في اللغة. ولذلك فإن معنى أي عمل أدبي يعتمد على طبيعة النظام الشعر الذي يتخلق بعملية الكتابة وعقد الشعر بين الكاتب والقارئ. وهو نظام من المواضع والبنى التي تحكم علاقات المفردات بعضها ببعض الآخر. وتنتج بذلك الدلالات والمعاني. وأن على الناقد أن يبلور هذا النظام كما يبلور عالم اللغويات أجرومية اللغة ونحوها. ومن خلال هذه الأنظمة أو البنى الأدبية المختلفة تتكون مؤسسة الأدب الأعراس، واستراتيجيات قراءاتها ومواضعها التي تجسد خصوصية هذا النظام الإشاري وتكرره. والواقع أن مشروع صياغة هذا النظام العقد وتلويته والتعرف على ما تسميه التحليلات البنيوية بغواض الإشارة، أي العناصر التي ينطوي عليها العمل الأدبي بخلاف دوال الإشارات المألوفة خارجه - كما هو الحال في القوالب أو محور الشعر إلى آخره في القصيدة مثلا - هو جوهر عمل نقاد البنيوية الكبار الذين بذلوا جهدا كبيرا في فك شفرات هذا النظام والتعرف على آليات حركتها الداخلية. ليس فقط بالعلاقة بين هذه الآليات وغيرها من أنماط التوقع المستقاة من الواقع من حيث الحكم على الشخصيات أو سلوكياتها أو طبيعة القيم العروضة. ولكن أيضا من حيث تماسك البنية الداخلية للنص أو تفككها. ومن حيث نوعية الإحالة فيه أو طبيعة الترميز والتغريب وغير ذلك من العناصر التي تساهم في سبرنا لأغوار النص والتعرف على بنيته الداخلية. والواقع أن أهم إنجازات البنيوية في هذا المجال - فضلا عن عودتها إلى النص ومنحه مكانا مركزيا في التحليل الأدبي والتركيز على النص كأيقونة لغوية - أو على ما هو موجود على الصفحة وحدها، هو نقدها للامع لجماليات التمثيل Representational Aesthetics وهي الجماليات التي اكتسبت مكانة محورية في كل النماذج السابقة، باستثناء مدرسة الشكليين الروس، والتي منحت ما يمثل في النص - أي الواقع الخارجي - قيمة كبيرة، وجعلت مضاعفة العالم النصي للعالم الواقعي محكا أساسيا للأحكام المعيارية عليه.

لقد بلغت البنيوية الأدبية - كما ذكرت - ذروتها الأدبية في إبداع رولان بارت النقدي اللامع وأعمال تلاميذه المؤهوبين الذين ذكروهم، ويمكن أن نشيف إليهم مايكل ريفاتير في أمريكا وآخرين. وقد بدأت البنيوية بطموحات عريضة جامحة تسعى إلى تفسير كل شيء من خلال بنية كلية شاملة، حركية ومتحورة ولكنها كلية ومتكاملة في كل الوقت^(١). اعتمادا على التفرة السوسيرية الأساسية بين اللغة (أي البنية النحوية أو الأجرومية) والكلام أي مختلف التبديدات

التعبيرية التي تنفوخ بها أو تكتبها. ولكنها تعتمد على هذه الأجرومية مهما اختلفت تديباتها. وتعتمد هذه البنية الكلية عندهم على حزم الثنائيات المتضادة والفاعلة في مختلف التجليات أو الظواهر. وقد تجسدت من خلال عمليات تشفير معقدة تكتسب بها هذه التجليات صورا الختلفة. وتستطيع أن تفسر بها كل شيء. من الإنسان إلى التاريخ والطبيعة والعمل الأدبي والفني. فقد رفضت البنيوية كلية أي محاولة لتفسير الظواهر الاجتماعية منها أو الأدبية بشكل جزئي. زاعمة أن هناك بنية كلية شاملة تنطوي عليها كل هذه التجليات المتعددة كما تخضع كل التعبيرات اللغوية لنفس البنية 'التحوية' التي تقوم عليها اللغة. وأن على الباحث - سواء في علم النفس أو الأنثروبولوجيا أو علم الأدب - أن يتعرف على هذه البنية ويلقضى أبعادها. وقد سعت إلى تحويل دراسة الأدب إلى علم له قواعد المعاربة. وأجهزت على كل التصورات التي سادت حول أسبقية الواقع على اللغة. وردت للغة اعتبارها حيث لا أمل في أي معرفة بالواقع أو حتى بالتجربة الإنسانية بدونها. واهتمت بالنظم الإشارية المختلفة ودورها في بلورة فهمنا للبيئة. والواقع أن هذا التركيز على البنية، وعلى سطح النص اللغوي وحده فتح المجال أمام مبحث مهم للغاية لم يزل حظه من الاهتمام قبلها. برغم وعي الكثيرين به، ألا وهو مبحث *Intertextuality* ⁽¹⁾. وهو مبحث أفضى الدراسات النقدية وأثرى عملية تحليل النصوص فيها بعيدا عن نظريات التحليل النصي التي أقام عبرها أحد نقاد مدرسة بيل الأمريكية المشهورين علاقتها الأوديبية بين النصوص ⁽²⁾. كما أن وعي البنيوية بعملية اللعب اللغوي فتح الباب أمام تمحيص العلاقة بين النص والتجربة الإنسانية. سواء تلك التي يصدر عنها أو يجسدها في عالمه، ومكتنبا من إعادة النظر في مقولات الشكليين الروس حول إجهاز اللغة الأدبية على الألفة وخلق مسافة بين القارئ والموضوع من مد نطاق هذه الفكرة للخطاب الأدبي ذاته. ولإبرازه لعناصره الأدبية والبلاغية بصورة يزعزع بها رغبة الثقافة في تثبيت المعنى. ويمكن القارئ من استشراف احتمالات جديدة لرؤية تجربته وقرؤ أولياتها من جديد. هذا وقد تمكنت البنيوية - وخاصة في أعمال بارت وجينيت وتودوروف - من إحداث ثورة حقيقية في نقد الرواية. ساهمت مع إنجاز باحثين الكبار في هذا المجال في إحداث ثورة حقيقية في هذا المجال.

لكن البنيوية - خاصة بعد العقد الأول من انتشارها وتنامي ألقها - سرعان ما بدأت تتعرض لكثير من النقد من داخلها. وهو النقد الذي ينطلق من التسليم بالكثير من افتراضاتها حول البنية واللغة. ولكنه يعي أن لها سلبيات فكرية وفلسفية كثيرة لابد من تصحيحها. فقد أهملت التاريخ كلية في تركيزها على محورية النص. كما تجاوزت عن الخصوصية في سعيها للبرهنة على إطلاعية البنية. ناهيك عن تجاهلها الكلية عن السياقات الاجتماعية والثقافية للعمل الأدبي، وتركيزها على الحتمية وتجاهلها كلية للجذلية. أما أخطر سلبياتها فكانت الاهتمام بالموضوع على حساب الذات. والإجهاز بذلك على النزعة الإنسانية التي اتسمت بها العلوم الإنسانية عبر قرنين من الزمان. مما أدى إلى زعزعتها للكثير من أسس التفكير العقلاني والتصور التجريبي للواقع. الذي أصبح مشروطا باللغة ومتبديا بها. هذا وقد خلقت كل هذه السلبيات إشكالية كبيرة عندما يتعلق الأمر بمسألة المعنى والتفسير والتأويل. حيث تدخل عند ذلك الكثير من العناصر الخارجية، وجعلها غير نصية وغير لغوية من التاريخ إلى السياق الاجتماعي ومسائل الجنوسة والعرق والثقافة وغيرها. وقد أدى التعامل مع هذه العناصر غير النصية، دون التوضيح بكثوف البنيوية النصية المهمة إلى تبلور مجموعة من التيارات النقدية التي عرفت باستقصاءات ما بعد البنيوية. وهي تيارات متعددة بتعدد مفكرها الكبار من ميشيل فوكو ⁽³⁾ إلى جاك دريدا. ⁽⁴⁾ وجاك لاكان. ⁽⁵⁾ ورولان بارت. ⁽⁶⁾ وحتى هيلين سيكسو ⁽⁷⁾ ولوس

أريجاري،^(١٤) وجوليا كريستيفا،^(١٥) وجيل ديكلوز^(١٦) وصولاً إلى أهم إشغالات ما بعد البنيوية في نظري عند كل من بيير بورديو وإدوارد سعيد. ولكن قبل التوقف عند أي من هؤلاء الأعلام الكبار. علينا التعرف أولاً على المشترك في مشروع مابعد البنيوية النقدي. فكل تيارات هذا المشروع تنتم بالتخلي عن إطلاقية البنيوية وتبسيطاتها معاً، وتسمى إلى الانطلاق إلى ما وراء النظام أو البنية. وتنتأ عن الواحدة معترفة بأهمية التعددية والاستقصاءات المتجاوزة والتكاملة. وتتمس كل هذه الاستقصاءات بتحديثها للفكرة البنية الثابتة والمستقرة، واهتمامها بالذات إلى جانب الموضوع، واشتياكها مع قضايا المسألة التاريخية، واهتمامها بمسألة المعنى، وشغلها جميعاً بالفلسفة النقدية التي بدأت مع نيتشه واستمرت في أعمال هايدجر.

وإذا ما بدأنا بموضوع البنية الثابتة التكاملة المتحولة باستمرار ولكنها ذاتية التنظيم عند البنيويين، س نجد أن مابعد البنيويين أدخلوا القارئ كلاعب رئيسي مما خلق نوعاً من الجدل والتفاعل بين النص والقارئ، وفتح الباب أمام تعدد القراءات. وبالتالي تغير البنى المقررة فيها^(١٧). وأبرزوا في هذا المجال دور الفجوات والسكوت عنه في النص في أي فهم للبنية، كما أنهم أدخلوا عدداً من العناصر السياقية، غير النصية، في عملية التحليل. أما فيما يتعلق بالذات وجل العناصر الذاتية التي نلقتها البنيوية كلية من ساحة الدرس مع إعلانها موت المؤلف، ومع لغاشيها عن النزعة الإنسانية، واهتمامها بما هو كوني ومطلق، فإن استقصاءات مابعد البنيوية طرحت مفهوماً جديداً للذات، لا يعتمد على العودة للذات الفردية التي انبثت عليها إنجازات عصر النهضة ونزعتها الإنسانية، وأعلى بها الذات الديكارتية التي كانت قفرتها على التفكير تمنحها إحساساً متضخماً بالوجود، وهو الوجود الذي نبهنا سارتر إلى أنه كثيراً ما يكون رديف النعم، حينما يصبح وجوداً بلا ماعية - كوجود العرب المعاصرين. لأن الذات الجديدة عند مابعد البنيويين ليست الفرد في فكر عصر النهضة، ولم تعد تؤمن مثله بمركزيتها وتنبه بقدرتها على التفكير وبأنها مركز الوجود لأنها خلقت على صورة الرب بعدما أعلن نيتشه الذي يدين له جل فكر مابعد البنيوية موته. ولكنها ذات فاعلة للمركزية، محدودة بمحدودية ممارساتها، تتشكل من خلال اللغة ذاتها بكل ما فيها من التباس ومراوغة، وهي في الوقت نفسه ذات مشروطة بثقافتها وعرقها وجنوسها. لذلك كله كان من الضروري أن تشتبك استقصاءات مابعد البنيوية بقضية المسألة التاريخية التي حسمتها البنيوية بنفي المادية التاريخية وإهمالها، وبإنكار أي دور لفكرة التطور أو التاريخ. فما يهم البنيوية مثلاً ليس كيف تطورت هذه اللغة وما هو تاريخها، ولكن كيف تعمل وما هو النظام الذي يتحكم فيها. لذلك عادت ما بعد البنيوية إلى فكرة التاريخ متحدية مفهوم السببية فيه، وطارحة - كما هو الحال عند فوكو - تاريخاً مفرغاً من فكرة التطور. وهو ما أعلنه دريدا بشكل آخر من خلال تأكيده على أنه لاتناهية للتاريخ. بينما أكد لاكان أن تبلور فكرة الذات ليست إلا صيرورة تاريخية مشتبكة مع الآخر، وهو الأمر الذي كشفت الدراسات النسوية تاريخيته واشتياكه بصيغ القوة الرمزية وتراثياتها.

فإذا ما انتقلنا إلى مسألة المعنى واشغالات مابعد البنيوية بها، س نجد أنه بينما كان هم البنيوية هو البنى والنظم والأنماط والأنساق، وكان مدار اهتمامها هو البنى وحزم العلاقات الثنائية والانطلاق من اعتبارية العامة اللغوية مما جعلها تولى الإشارة عنابة أكبر من الدلالة أو المشار إليه. فإن استقصاءات مابعد البنيوية تشع المعنى والقراءات والتأويل نصب أعينها، وتهتم باللعب الحر بين الإشارات أو العلامات، وبما يدعو دريدا بالإشارات العائمة، أو ما يصر عليه لاكان من سقوط الإشارة تحت المشار إليه والزلاقتها تحته. وهذا ما ولد عملية الانزياح المستمرة للمعنى وتحوله من ناحية، وإرجاء معرفة دلالاته التي تتغير مع تغير اختلافاتها من ناحية أخرى. أما آخر العناصر المشتركة فيما بعد البنيوية فهو عودتها إلى الفلسفة النقدية. فبينما

كانت البنيوية معادية للفلسفة وتحو إلى أن تكون علما تجريبييا. فإن استقصاءات مابعد البنيوية تعود مرة أخرى إلى الفلسفة الجذلية وإلى أفكار نيتشه وهابدرج. متحدية كل الزاعم العلمية للبنيوية، ومقدمة - عند كل من دريدا وديلوز - نقدا للفلسفة الميتافيزيقية وتحديها لمفاهيم الهوية والحقيقة. ويؤكد كل علم من أعلام مابعد البنيوية المتعددين أن يقدم استقصاءاته الفريدة فيها. ولكنني سأتوقف هنا أمام ثلاث محاور مختلفة: أولها محور ميشيل فوكو وأركيولوجيا المعرفة عنده والتي يدين في الكثير منها إلى أستاذه جورج كانتجوييم الأقل شهرة من تلميذه. ولكنه لا يقل أهمية عنه بأي حال من الأحوال. حيث ينطلق من رفضه لإطلاعية البنيوية النظرية. ويتجنب كل صيغ التحليل التي تنحو نحو التعميم والكلية. وينتقد السيميوتية التي تنهض عليها تبسيطات البنيوية الكثيرة. طارحا بدلا من ذلك كله رؤية للتاريخ تعتمد على جينيولوجيا نيتشه. وخاصة في كتابه الشهور عن جينيولوجيا الأخلاق. وهي رؤية ترفض النموذج الهيجلي للتطور الذي يفترض أن نمط إنتاج ما ينحدر من النمط السابق عليه بطريقة جذلية خالصة. فإذا كان التاريخ ينحو لأن يكون نظاما تقصريا مستوعبا. فإن الجينيولوجيا تهتم بفرادة الأحداث والتفاصيل. لا تهتم بالأحداث الكبرى وإنما بتجنيها. ولا تحققي بالأفراد التمييزين كالتاريخ. وإنما بالمعيشين والمهلين. ولا تسعى الجينيولوجيا لأن تقدم نظاما. وإنما لاكتشاف ما وراء ما يبدو أنه نظام. لذلك لا يهمها أن تضفي على الوقائع نسقا خطيا كما يفعل التاريخ. بل إبراز غياب التساوق والخطية. وإظهار الممارسات الغريبة وغير الشرعية والكشف عن التشظي. بصورة تترع بها عن الحاضر مشروعيته بفصله عن الماضي. ويدرس صيغ المعرفة المختلفة في ترسباتها الأركيولوجية وفي علاقاتها التشابكية والتحاورة مع غيرها من الصيغ. مبلورا مفهوم الحقول المعرفية الترابطية والمتكاملة التي مكنته من تقديم استقصاءات باهرة فيها يتعلق بأطروحة القوة. وكيف أنها تتخلل كل الممارسات والحقول المعرفية الترابطية. لأن المعرفة نفسها هي القوة وقد تحولت إلى ممارسة.

وثانيها محور جاك دريدا وإيمانيويل لافيناس ونظرية التفكيك التي أقرتها استقصاءات ديلاز الفلسفية الشائقة. فقد أجهز هذا المحور على تبسيطات الإشارة أو السيميوطيقا. وأحدث ثورة جذرية في مجال التأويل والتفسير. وطرح مجموعة من المفاهيم الجديدة حول اللغة. أبرزها هو مفهوم "الإرجاء" الناتج عن غياب التمييز الواضح بين الإشارة والشار إليه عنده. وكيف أن الإشارة تولد دلالاتها من خلال تعليق المعنى وإرجائه باستمرار بصورة يتم فيها تحوله وتغيره. فالعنى عنده موجود دوما تحت المحاة. وهو مفهوم استقام من فلسفة مارتين هابدرج عن الوجود الصحي. والسمقي. والذي يتعالى على كل عمليات التشفير أو التفتاته في بنية إشارة. وهناك إلى جانب الإرجاء عنده مفهوم الأثر وهو مفهوم مأخوذ عن الأسطورة العبرانية التي تعتبر كل كتابة هي نوع من تقصى الأثر المفلود. في الألواح الشائعة التي كتبها الله ولكن موسى ضيعها في تيهه في سيناء. فالعلامة دائما عنده مربوطة بهذا الأثر الشائع. أو بالأحرى بالغياب. وثمة بالإضافة إلى هذا كله مفهوم الاختلاف عند دريدا. لأن الاختلاف عنده جوهر في توليد أي معنى. من العلامة المردة التي يتولد معناها باختلافها عن غيرها من العلامات. إلى التصوص والتلون السردية الكبرى. وخاصة في الثقافات التي يدعوها بالثقافات الإبراهيمية التي تحتفي بمركزية الكلمة. ففي البدء كان الكلمة. وكان الكلمة الرب.

أما ثالث محاور مابعد البنيوية فهو محور جاك لاكان الذي انطلق من تحويل مفهوم اللغة البنيوي وربطها بالذاتية الفردية والفهم الجمعي من ناحية. وبالغياب الذي يتيح له العلامة اللغوية أن يتحول إلى حضور. وهذه الطريقة دغم لاكان الفردي في الاجتماعي. وأجهز على الدفوة الفاصلة بين الذات والمجتمع. حيث برهن على أن المجتمع كامن داخل كل فرد فيه.

ولأن الفردي والجمعي ما نهما إلا وجهان لعملة واحدة. إذ انطلق لكان مع دعاء بمرحلة المرأة التي تنطوي على عملية ثلاثية الأبعاد للفهم. تبدأ بالتشوش. مروراً بحركية فصل الصورة عن الواقع. وتنتهي بالتمييز بين الذات والآخر. ويكشف لنا لكان عن أن قدرة الإنسان الاستعارية هي التي مكنتنا من فصل اللغة عن المعنى. لأن العلاقة بين أي إشارة وأخرى تهدد العلاقة بين الإشارة ومعناها. فالعلامات تكتسب معانيها بهذه الطريقة. وهي نفسها التي تكتسب بها إحياءاتها وإيماءاتها ودلالاتها الفلسفية والسياسية معاً حيث تثبت غيابها وتحيله إلى حضور. وكل عملية تخاطب تنطوي كذلك على تفاعل بين ذات. لأن اللغة جزء من الذات نفسها. ولأن كل قوانين الإنسان هي قوانين لغوية، حيث لا يوجد قانون لا يتجسد لغة. لكن اللغة عنده ليست كياناً ثابتاً. أو مجموعة من العلاقات السياقية منها والتبادلية. ولكنها نظام رمزي متكامل. وهو النظام الذي يجعل التماثل الإنساني ممكناً. لأن أي تصور للهوية يرتبط عند لكان بمرحلة المرأة التي تنطوي فيها العلاقة بين الصورة والذات على البذور الجنينية للنظام الرمزي. فاللغة نظام غير فردي غريب على الذات. ولكنه يحدد في الوقت نفسه قدرتها على الفهم ومجالاته ويساهم في صياغة هويتها في الوقت نفسه.

وقد شهدت العقود الأخيرة من القرن الماضي/ العشرين إثراء كبير من هذه الاستقصاءات للخطاب النقدي بصورة ساهمت في تثقيفه وتعقيده معاً. فقد تتابعت عليه موجات من الاستقصاءات التفكيرية الأمريكية عرفت باسم مدرسة بيل التي كان أبرز نقادها بول دي مان وهارولد بلوم وهيلين ميلر. وراقبتها موجة من النقد النسوي الذي انحدرت أغلب استقصاءاته من عبادة سيمون دو بوفوار وجنسها الثاني الفكرية. وهي العبادة التي خرج منها الجيل الأول من منظري الفكر النسوي من الاسترالية جيرمين جريز. وحتى الأمريكيتين كيث ميليت وماري إلان. ثم أخذت تلك النزعة النسوية في النقد الأدبي عدة مناح تحليلية وفكرية مختلفة مع جوليا كريستيفا وكاترين كليفا وهيلين سيكسوس ولوس إريجاري في فرنسا. وإيلين شووالتر وباربرا جونسون في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوريل موي في النرويج. وساندرا جيليت وسوزان جوبار وكارول بيتمان في بريطانيا، وغيرهن.

ولا يمكن أن يكتمل الحديث عن ثورة النقد الأدبي في القرن العشرين دون الإشارة إلى آخر الإنجازات النقدية الكبيرة في هذا القرن. والتي يعتبرها البعض من أهمها جميعاً. وهي إنجازات كل من عالم الاجتماع الأدبي والعرفي الكبير بيريورديو والتاقد الفلسطيني الأمريكي الكبير إدوارد سعيد. وليس ممكناً أن نلم بهما الواسع في نهاية مقال من هذا النوع، خاصة وأنني أعزّم كتابة كتاب كامل عن إدوارد سعيد. لكن لا يمكن أن يكتمل هذا المقال دون إشارة عاجلة. وإن كانت بالطبع مائلة إلى نظرية بوريديو عن مجال الإنتاج الثقافي العرفي اللزج بشبكة بالغة التعقيد من علاقات القوى الزمنية والعنف الرمزي. وإلى الطبيعة العقدية لتوزيع رأس المال الرمزي في مجالات الأدب والفن. لأن هذا الإنجاز العرفي الضخم أكثر المدارس النقدية الجديدة استيعاباً لأفضل ما في البنيوية ومزاوجته مع أفضل ما في الماركسية في مزيج فكري جديد بالغ العمق والحصافة. أما إشارات إدوارد سعيد. وما نجم عنها من تشكل تيارين نقديين جديدين: أولهما هو تيار نقد ما بعد الاستعمار. وهو التيار الذي يعد جذوره في كتابات فرائز قانون والذي أخذ ينتشر انتشاراً واسعاً في حقل الدراسات النقدية والأدبية في العالم الناطق بالإنجليزية خاصة. وأنجب حتى الآن عدداً من الأعلام الرموقين من هومي بابا وجياتري سبيفاك إلى بينيتا باري ونيل لازارس. وثانيهما هو تيار النقد الثقافي الذي يعزج إنجازات إدوارد سعيد بإنجازات الناقد الإنجليزي الشهير رابموند ولهامز. والذي برز فيه عدد غير قليل من النقاد المعاصرين من ستورلوت هول وسامون دورنج حتى فرانكو موريتي وإدوارد سوجا وبيرجر. وبالإضافة إلى

إنجاز سعيد الكبير الذي أصبحت له الغلبة في حقل النقد الأدبي في الجامعات الغربية الآن. لابد ألا ننسى مدرسة القراءة والتلقي الألمانية والتي ركزت على استجابة القارئ، وعلى أفق التلقي وتوقعاته. وكان من أبرز أعلامها ومؤسسيها هانز روبرت باوس وولفجانج إيسر في ألمانيا ثم أصبح لها مؤيدوها ومريدوها في الولايات المتحدة مثل: ستانلي فيش ومايكل ريفاتير ونورمان هولاند، وسوسرا: جورج بوليه، وبريطانيا: جين تومكينز وديفيد بليتش والتر ووكر. وتيار نقدي آخر يستمد مرجعيته الفلسفية من أعمال هانز جورج جادامر هو التيار التأويلي الهرمنيوطيقي وأبرز نقاده هما الفرنسيان جاستون باشلار وبول ريكور. هذا وثمة مدرسة نقدية جديدة تحتاج هي الأخرى إلى وقفة عندها هي مدرسة التاريخانية الجديدة عند ستيفن جرينبلات وما قدمته من إسهامات جديدة تثري غيرها ما قدمه إدوارد سعيد من استقصاءات.

هذه الثورة النقدية الضخمة لا يمكن الإحاطة بإنجازاتها في كتاب واحد، ناهيك عن مقال قصير مثل هذا. هي التي تؤسس المسقف النقدي الغربي المتميز بطريقة لا تسمح بأن ينحدر القاع إلى ما يدور عندها من إسلاف نقدي. وهي أيضا التي تكشف لنا عن أن القرن العشرين هو قرن النقد الأدبي الكبير. حيث قلع فيه فراخ واسعة في عملية التلنج والتكثيف والتعميق. ومن الممكن أن نعود إلى تفاصيل هذه الثورة أو إلى جوانب من استقصاءاتها الهمة في مقالات قادمة حتى يستفيد النقد العربي معرفيا مما يدور فيها على الأقل.

الهوامش :

(١) لعب إدوارد سعيد دورا هاما في إعادة الاعتبار لنكوي في كتابه النظري المهم (البداهات: النقد والتلنج *Beginnings: Intention and Method*) والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٥.

(٢) للمزيد من التفاصيل عن تاريخ هذه المدرسة راجع كتاب: Victor Erlich, *Russian Formalism: History* and *Doctrine* (New Haven, Yale University Press, 1981)، وكذلك كتاب: Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca, Cornell University Press, 1984).

(٣) للمزيد من التفاصيل بشأن أسلاف الشككيين الروس في الحركة الثقافية والفكرية الروسية راجع الفصل الأول من كتاب فيكتور إيرلنشت.

(٤) نص تواسوتوي مقتطف من كتاب فيكتور إيرلنشت أعلاه. ص ٢٤١.

(٥) ليس ممكنا أن نوفي باحثين حقه في تلك المعجزة. ولكن لابد أولا من العودة إلى أعماله الأساسية. وهي كلها متاحة الآن في اللغات الأوروبية المختلفة. ويمكن مراجعة عدد من الكتب عنه مثل كتاب: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (1984) أو كتاب: Gary Saul Morson and Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (1990) أو كتاب: Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader* (1994) أو كتاب: Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (1990).

(٦) للمزيد من التفاصيل عن إسهامات مدرسة براغ ودور ماکاروفسكي فيها راجع كتاب: F.W.Galan, *Historic Structures: The Prague School Project. 1928-1946* (Austin, University of Texas Press, 1985).

(٧) للمزيد من التفاصيل راجع كتابه الذي جمع به أهم دراساته في هذا المجال: Roman Jakobson, *Language in Literature* (Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1987).

(٨) تمة دراسة تصنيفية عن تلك المارك في كتاب مهم لأحد أبرز نقاد هذه المدرسة المعاصرين - ألا وهو فريدريك جيمسون - راجع كتابه : *Fredric Jameson, Aesthetics and Politics* (London, Verso, 1977) وهو كتاب يضم نخوس هذه المارك بين Ernst Bloch, Georg Luckacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, and Theodor Adorno وقد واصل جيمسون دراسة هذا الموضوع في كتاب لاحق له هو *Marxism and Form*.

(٩) للمزيد من التفاصيل عن علم الإشارات أو السيميولوجيا راجع كتاب : Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1976) وكذلك كتاب : Marshall Blomsky, *On the Sign* (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985).

(١٠) لتتعرف على قوانين البنيوية كما يطورها أحد مؤسسيها البارزين - وهو العالم السويسري جان بياجيه - راجع : Jean Piaget, *Structuralism*, trans. Chaninah Maschler (London, 1971).

(١١) سبق أن أفردت لهذا البحث دراسة خاصة مفصلة : راجع عدد مجلة (آلف) عن التماس ونراستي التماس وإشارات العمل الأدبي - وقد أعيد نشر هذه الدراسة في كتابي (آلف الخطاب النقدي).

(١٢) للمزيد من التفاصيل حول هذه النظرية راجع كتابي هارولد بلوم : Harold Bloom, *Anxiety of Influence and A Map of Misreading*.

(١٣) وخاصة في أعماله المهمة مثل (أركيولوجيا العرق) عام ١٩٦٩ - و(نظام الأشياء أو الكلمات والأشياء) عام ١٩٦٦ و(تاريخ العلاقات الجنسية) و(تاريخ الميادنة) و(تاريخ النظام العقلي ... إلخ).

(١٤) وخاصة في كتابيه المهمين (عن علم النحو *Of Grammatology*) و(الكتابة والاختلاف *Writing and Difference*) عام ١٩٦٧.

(١٥) وخاصة في سيميائاته التي جمعت في كتب حتى عام ١٩٦٦ وفي مجموعة (كتابات *Écrits*) المختلفة التي نشرت أيضا في نفس العام.

(١٦) وخاصة في كتبه المهمة (لغة التنس) ١٩٧٠ - و(خطاب العاشق) ١٩٧٥ - و(حليف اللغة) عام ١٩٨٤ وغيرها.

(١٧) في دراساتها وكتبتها الكثيرة مثل : (ضحكة المهدوزة) ١٩٧٥ - و(المرأة التي ولدت من جديد) ١٩٧٠ وغيرها.

(١٨) وخاصة في كتابيها (مرآة المرأة الأخرى) عام ١٩٨٠ - و(الجنوسة والجنولوجيا) عام ١٩٨٤.

(١٩) وخاصة في كتابيها (ثورة اللغة الشعرية) عام ١٩٧٤ - و(الرغبة واللغة) عام ١٩٧٧.

(٢٠) وخاصة في كتبه : (آلف ضربة) عام ١٩٨٧ - و(الاختلاف والتكرار) عام ١٩٦٨ - و(شد النزعة الأدبية) ١٩٧٢ - وكتابه المهمين عن السيلما : السيلما زمن - والسيلما حركة.

(٢١) فتحت عملية إدخال القارئ إلى ساحة الاستقصاء النقدي الباب أمام مدرسة نقدية متكاملة - هي مدرسة التفكي ودمور القارئ واستجاباته - تبرعت في أقالها مع فولفجانج إيسر وهانز روبرت ياكوس ثم انتقلت استقصاءاتها إلى الولايات المتحدة مع ستانلي فيشر وآخرين - وهي مدرسة تستحق التوقف عندها وتأمل استقصاءاتها الذكية وخاصة فيما يتعلق بألف التوقيعات.

محوّلات النظرية النقدية المعاصرة مقاربة تفكيكية في ثقافة السجاور وعولمة المفاهيم

ف

عبد الغني بارة

فاتحة القراءة :

إنّ الهمّ الذي لأجله يقوم هذا المشروع، هو الحفر والنّهب في الأنساق المعرفية والأجهزة المفاهيمية التي تلقى وراء تشكّل المفاهيم والمصطلحات في إطار ما يعرف اليوم بـ "فتوحات العولمة"، أو "كشوفات ما بعد الحداثة". حيث تمّ الانتقال من المصطلح النقدي إلى الثقافي إلى الاقتصادي (الرقمي/ الإلكتروني). وبذلك الحديث عن العقل البشري أضحى الاهتمام منصّباً على العقل الآلي، وانتهى دور الإنسان مرسلاً ليفسّح المجال إلى نظام الوسائط التي تتوحش نقل المعطيات والعلامات وإدارة الأعمال والأموال عن بُعد. وفي زمن قياسي، يقاس بسرعة الضوء، أو قل "سرعة الفكر" على حدّ تعبير أحد علماء هذه المعرفة الجديدة (العالم المعلوم).

ولعلّ هذا ما جعل الباحث يتوسّل بالقراءة التفكيكية باعتباره إجراءً منهجياً لمقاربة مسارات التحوّل في النظرية النقدية الغربية، لأنّ من خصوصيات القراءة التفكيكية الحفر في أيّ خطاب مركزي لتقويضه وإبراز الخطاب الهامش/ المحجوب/ الغيب. وإعادة تشكيل النصوص/ الأسئلة الصائرة، وتأسيس ثقافة الاختلاف بدلاً من العمل على فتح مشروع "الحوارية" dialogisme بين العناصر المكوّنة لتسق النصّ. وتكسیر "ميثاقين العقل" الذي يدّعي امتلاك الحقيقة/ المعنى، فهو، أي التفكيك «يتجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت عنه ولا يقوله، على ما يستعده ويتناساه. إنّه ينشئ للأصول وتعريّة للأسس وفشح للبداهات. من هنا يتشكّل التفكيك استراتيجيّة الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة»⁽¹⁾.

إنّ استراتيجية التفكيك بهذه الرؤية تجعل النصّ مسرحاً لصراع الأنظمة المعرفية المنتجة للخطابات من جهة، وفضاء معرفياً، من جهة أخرى. يستوعب كلّ الثقافات والاحشالات، ليكون بمثابة الخطاب المنتج لمعرفة جديدة، يجعل من خلالها النصّ ينبعث من جديد وكأنّه ولد لتوّه، إنّ النصّ هو من يملك قرار نفسه، يُهدي ما يشاء ويخفي ما يشاء. فتتعدّد، إذ ذاك، القراءات والتفسيرات. وتتداخل النصوص مشكلة نصّاً جامعاً يلمّ شذائنها هو "نصّ التأويل".

القراءة التفكيكية اختراق للخطاب القول الذي يتهدّى من خلال علامات النصّ، أو يظهر - بدنياً - في كلّ قراءة أولية/ قاصرة ترى عالم النصّ بعين الحقيقة/ العقل/ الواقع، فيصبح النصّ.

والأمر كذلك، مسرحاً لمختلف القوى المتصارعة، ويقع القارئ في فح القراءة الإسقاطية/ الاستهلاكية التي تقتل النّص وتسلبه أهم خصيصته بتميّز بها، ألا وهي أدبيته Littérature، التي لا تتجلى إلا في وظيفته الشعرية - باعتباره إبداعاً - بوصفها وظيفة مهيمنة dominante⁽¹⁾، دون إعمال الوظائف الأخرى، أيضاً. تلك التي يكون حضورها في النّص حضوراً إبداعياً يلخّص للسلطة المهيمنة التي يبدعها نسج خطوط النّص ورسم معالته.

إذن، فالحقيقة، تأسيساً على هذا المعطى النقدي، غدت أقرأ بعد عين. وإن يَكُنْ لها من وجود فعيماً عن الخطاب الجمالي. حيث يكون الدالّ معاللاً للدلول، وتكون الحقيقة/ المعنى هي ذلك المعنى الخبي، الذي يُستخرج من النّص. وكأنّها شيء مادي (فيزيقي) يُمسك به. بيد أن الحقيقة/ الدلالة في النّص حقائق، وروم من أوهام القارئ الاستهلاكي، والنّص، في المحصلة، مجموعة نصوص متداخلة (تتاص)...

هذه القراءة - بواسطة الرؤية التفكيكية - تسمح بإبراز الجانب الآخر من العقل، ألا وهو "اللامعقول" بوصفه بنية معرفية بقيت حبيسة سلطة العقل. فتعطلت فعاليتها، أو قل بقيت مرجأة إلى حين، لأن الخطاب القهوري/ الهمشي، وإن بدا صوته خافتاً، في ظل هيمنة الخطاب المناهض/ المركزي، فإنه يبقى تلك المنطق التي لولاهما لما استطاع خطاب العقل مراجعة آليات نقده، ليس للأشياء وحسب، بل حتّى وهو يبحث عن تجديد خطابه. في ما يعرف بنقد العقل لذاته. محافظة على نشارته وبقائه قاعلاً. فالخطاب الهمشي/ اللامعقول يصيح، والحال هذه، هو الرّاة التي يرى فيها العقل عيوبه. وحقيقته التي طالما أغلق عليها بدعوى أنّه معجز في البحث عن الأشياء، لأن أحكامه ذاتية.

فتوحات العولة ومنطق التحول المعرفي:

لقد شهدت نهاية القرن العشرين ثورة معرفية تغيّر معها النظام المعاييري للحضارة البشرية، إذ في ظل العولة انتشرت أنماط من التفكير يتمّ أرضنتها «أزف معيارية اقتصاد السوق وقيمه وأخلاقياته. وما معيارية "حقوق الإنسان" التي تخلفي وراءها معيارية إنسان السوق سوى تخليل يراد به تشكيل رأي عام وشعولي. يهدف إلى تحقيق إجماع قادر على أوزرة الشعوب والدول والسوق عبر عولة تنفّ حاجزاً في وجه سيرورة الشعوب الخاضعة للشفقة، وتريد إعادة مطابقتها للنموذج الأوروبي قسراً»⁽²⁾، بل تنود عولة الاقتصاد، والقول لأحد الباحثين. قافلة العولة جارة وراءها عولة الثقافة⁽³⁾.

هذا ما يجعل اللغة، باعتبارها أساس تشكيل هذا المجتمع الجديد. تدخل في قلب الصراع، أو قل هي من يدهد حسم الواجهة، فهي ذات قيمة سوقية بالدرجة الأولى. على اعتبار أنّها بضاعة يتمّ تسويقها، فتكتسب قيمة تبادلية. وهو الأمر الذي من خلاله تنتشر اللغات ويتمّ تداولها، كما تسهم الترجمة، والحال كذلك، في توسيع هذا الانتشار والحفاظ على قيمة اللغات، فهي، أي الترجمة، يجب «أن تفهم باعتبارها استثماراً طويل الأمد من أجل الحفاظ على قيمتها أو زيادتها. وحيث إنّ كلّ ترجمة إلى لغة تشييف قيمة إليها فإنّه يمكن النظر إلى مجمل كلّ الترجمات إلى لغة ما باعتباره مؤشراً آخر على قيمتها»⁽⁴⁾.

هذه القيمة، بوصفها سوقية، أولاً وقبل كلّ شيء، بحكم صفة التبادل للغة، لا تتحدّد إلا بجملة من العوامل، أبرزها العوامل الاقتصادية. التي تعدّ أساس القيمة الاستعمالية للغة بين نظيراتها في سوق اللغات الأجنبية⁽⁵⁾، بل إنّ البعض ذهب إلى حدّ اعتبار اللغة أهمّ مورد «اقتصادي تتعلّد من دونه إقامة صناعة ثقافية ناجحة، سواء في مجالات التعليم أو الترفيه أو التثقيف... لقد بات لزاماً علينا أن نعيد النظر من منظور اقتصادي، إلى قضايا تعريب التعليم وما يتعلّق بها من أمور. والتوسع في المدارس والكتليات التي تدرّس باللغات الأجنبية»⁽⁶⁾.

لكن، في المقابل، تبقى القيمة الثقافية للغة، باعتبار أن الثقافة هي الخلفية العرفية التي يستقيم بها حال العوامل كلها، بما فيها الاقتصادية، ما دامت برامج التخطيط داخل الدول تقوم على الرؤية الشمولية. التي تنظر إلى التنمية كبناء هرمي. تشكل الثقافة أعلاه. وتأتي باقي عناصر البناء بوصفها أجزاء فاعلة، تؤدي وظيفتها في إطار ما يستدعيه هذا البناء.

إنه مجتمع ما بعد الصناعة، حيث تم تجاوز النظمه الصطحية التقليدية التي يتم تداول المعرفة بها، فبدل التعامل مع وسائل النقل كالقاطرة والطائرة في نقل البضائع والعمدات. أصبح التعامل - في ظل الثورة الإعلامية والمعدية - مع الواقع من خلال المتوجات الإلكترونية، الأثيرية وشبه المادية. من الصور والرموز والأرقام والعلامات⁽¹⁾، الأمر الذي يجعل الحدود تتآكل بين الدول والمجتمعات. وتتلشى الهويات الثقافية والخصوصيات الحشارية، فقد تغير المشهد العالمي، «وتغيرت معه خارطة العلاقات بالأشياء والكائنات: بالزمان والمكان، بالاقتصاد والإنتاج. بالمجتمع والسلطة، بالذاكرة والهوية، بالمعرفة والثقافة». فقد ظهرت مفاهيم جديدة هي نتاج هذا العالم المولم/الرقمن، منها: «عولة الزمان، كونية المكان، رمزية العمل، عمال المعرفة، وحدة السوق، التجارة الإلكترونية، القيمة المضافة. الطريق السريع للإعلام، الثورة المعدية، الطوائف السبرانية. المدينة العالمية، سوق النظر. الميديا، عولة الأنا. اختراق الهويات، تداخل الكوني والمحلي»⁽²⁾.

غير أن كثيراً من المفكرين والباحثين. في العالمين العربي والغربي، استقبلوا العولة برفض صريح، إذ اعتبروها ذلك الخطر الزاحف الذي يعمل على قتل إنسانية الإنسان، وتحطيم أحلامه وآماله في بناء مجتمعه: فهذا «الجابري»، يرى بأن العولة أيديولوجيا تطرح حدوداً أخرى غير مريئة ترسمها الشبكات العالمية بقصد الهيمنة على الاقتصاد والأخلاق والفكر والسلوك⁽³⁾. أما عالم الاجتماع الفرنسي «بيير بورديو»، فيرى بأن العولة لا تعدو أن تكون ليبرالية جديدة «شرسة ووحشية، إذ هي تقوم برأيه على التنافس والصراع، بمنطق دارويني اسطغاني. بقدر ما تدمر بشكل منهجي الأطر التي تحفظ التوازن وتؤمن التضامن في المجتمع، ممثلة بالدولة والحزب والنقابة والعائلة، وسواها من الهياكل والتجمعات التقليدية»⁽⁴⁾.

هذه القراءات وغيرها تدخل في دائرة القراءة الأيديولوجية، حسب «علي حرب»، إذ تعتبر عن البعد البيوتوبي في قراءة مشروع العولة. هي قراءة المثقف التخوي الذي ينظر إلى التغييرات الطارئة على العالم بمفاهيم قديمة أضحت مجرد شعارات خاوية، إنها أوهام النخبة التي تؤمن بالوثوقية والطلقية، معبرة عن عجزها عن مواكبة الجديد. وإعطاء تفسير معاصر للحقيقة والوجود⁽⁵⁾. فالعولة، يشيف علي حرب، «ليست مجرد أدلوجة يمكن نقاشها ولا هي مجرد مظهر للأمركة تنفي مقاومتها، وأما هي معطى وجودي يمكن تحويله بالاشتبك على الأفكار والعمل على تغييرها أو على إعادة ابتكارها لتنج علاقات جديدة مع الحقيقة»⁽⁶⁾.

أمام هذه التحولات العرفية، في منظومة المفاهيم. أضحي مفيداً القول، إن المصطلحات باعتبارها بوابة العلوم ومفتاحها. هي أول مظهر تنبذ فيه هذه المعرفة الجديدة، أو قل هي الوسيط الذي يعمل على ربط اليميد بالقرب والدخيل بالأصيل. بل حتى الثقافي بالاقتصادي، لأنه، أي المصطلح. في المحسنة، نتاج محاشن معرفية كبرى يُصطلح عليها بـ«الأنظمة العرفية» للثقافة الواحدة. حيث ينشأ المصطلح ويتشكل قبل أن يُبحث به إلى سوق الزواج. حيث التداول والانتشار. فنزول، إذ تلك، الحدود بين العلوم والمجالات، ويصبح المصطلح المتداول في مجال اللّحد أو الأدب مرتبطاً معرفياً بقرينه في الاقتصاد والسوق. أو قل يسمران ويعملان جنباً إلى جنب، وإن تعددت السميات.

وهذا. فيما يحسب الباحث. من ثمار العولمة. حيث جرّت عولمة الاقتصاد معها عولمة الثقافة^(١١). فكما يدور الحديث. في مجال الاجتماع. عن تآكل الحدود وثلاثي: انهويات. يشيع في الاقتصاد القول عن انتشار الشركات متعددة الجنسيات. وإلغاء الأساليب الوطنية وتعميقها بالأسواق العالمية. أمّا في عالم الإعلام الآلي. فالكلام يدور حول المجتمع السيبراني أو مجتمع الإنترنت. حيث يتشكل مجتمع تقني جديد لا يعترف بالحدود أو الهويات. وإذا جئنا إلى عالم النقد. فعدار الكلام عن نظرية التماس. حيث تتمّ هجرة التصوص وإرتحالها داخل الثقافة الواحدة. أو من ثقافة إلى أخرى. كما تتعدّد التصوص وتتداخل على سطح النصّ الواحد. بل وتتعدّد قراءة النصّ الواحد قراءات متعدّدة. وهذا بفضل ما يعرف بالقارئ الذي تعدّدت النظريات حوله قصد ضبط مفهوم قارئ له. من قارئ نموذجي إلى قارئ مثالي. إلى قارئ مخير: إلى قارئ مبدع: إلى قارئ تفاعلي. إلى قارئ أسلي. وصولاً إلى القارئ التواصلي ككفوة من ثمار الرؤية التداولية. حيث يتمّ الحديث عن المجتمع التداولي/ التواصلي. وغير بعيد عن هذا التواضع والاتساق يتمّ الحديث عن "الترجم الآلي" بوصفه مدخى جديداً اقتضاه ميلاد النصّ الإلكتروني. وكذا الحديث عن "الترجمة القورية". تجسّداً لأفاق المجتمع التداولي. حيث يكون التواصل مباشرة دون إحساس بالدونية أو العجز. أو أفضلية لغة على لغة. إذ الغاية. في المحصلة. هي التواصل بين الإنسان وأخيه الإنسان.

هذا التداخل في المفاهيم. يعنّد ما تمّ إقراره سلفاً. وهو أنّ هناك أجهزة مفاهيمية تتحكم في صياغة المصطلحات وتشكيلها داخل الثقافة الواحدة. فالثقافة الغربية انتقلت. مثلاً. من خلال ما تمّ عرضه. من سلطة العقل/ النسق/ الأتامي/ التعالي. في إطار ما يعرف بفلسفة العقل. أو الفلسفة التنويرية. حيث يُعزى للعقل سلطة إنتاج المعرفة والبحث عن الحقيقة. إلى سلطة اللأعقل/ الشك/ العدمية. في إطار ما يعرف بفلسفة التفكير أو الاختلاف. وفيه تمّ الإعلان عن إعادة صياغة مبادئ الفلسفة بإلغاء اليقينيّات التي أفقرها العقل/ اللوغوس. ولا يكون ذلك إلاّ بتقويض مركزيته وإثبات هشاشة قروشه. ومن ثمّ أصبحت الحقيقة وهماً. فتعدّدت واختلقت باختلاف زوايا النظر. أو قلّ أضحّت رؤية منظورية بمصطلح نيتشه. لنصل إلى ما يعرف بسلطة العقل التواصلي/ الحواري/ التعدّد. حيث يحاور العقل جانبه الآخر الأعقل. وصولاً إلى العقل العددي/ الرقمي/ الآلي/ الإلكتروني/ الوساطي. الذي أشاع سلطة النهايات (نهاية التاريخ. نهاية الإنسان/ المؤلف. نهاية الميتافيزيقا. نهاية الفلسفة. نهاية الأيديولوجيا. نهاية الثقافة. نهاية المكتبة. نهاية القومية. نهاية الدولة. نهاية المدرسة...) بوصفه بياناً تأسيسياً (مانيفستو) عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ الجنس البشري. ينصّطح عليها بمرحلة "ما بعد الإنسان" POSTHUMAN. فيها يتجاوز الإنسان الإنسان بكل ما يحمله من طوباوية ودعوى الحرية والعدالة وغيرها من الشعارات إلى كائن بشري جديد ينصّطح عليه بـ"الكائن الوسيط" MEDIUM. الذي يلغي ذاته وكيونته متجاوزاً صراعاته. داعياً إلى الحوار والتواصل.

وتراجع الإنسان المُنتم أمام الإنسان العددي HOMME NUMÉRIQUE. ليس وإيذ المجتمع للمولم فحسب. وإنما هو تطور طبيعيّ لثمار العقل في الفكر الغربي: إذ منذ أن فُتح المجال للعقل في القرن السادس عشر على يد الفلاسفة التجريبيين. وصولاً إلى فلاسفة العقل. كانت. ديكرات. هيكل. تمّ إقباره والإجهاز على طموحه في جلب السعادة لنفسه. وليس أدلّ على ذلك من الحربين الكونيتين. باعتبارهما ثمرة من ثمار العقل. وما إعلان "فوكو" موت الإنسان في النصف الثاني من القرن العشرين إلاّ فُتح لركيزة العقل الغربي. فأصبح الحديث عن الأنساق والبنى والأنظمة. وإمبراطورية العلامات. وسلطة النصّ. وتشكيلات الخطاب. والكتابة. ولم تعد اللغة مرآة تتجلى فيها الأشياء. وإنما هي بيت الوجود الذي يسكنه الكائن. على حدّ تعبير

هيدجر. فالأشياء تخرج منها كائنات لغوية لا علاقة لها بالواقع. وانتهى دور الإنسان دالاً، إذ لا يقول ما يعني. وإنما اللغة تعني ما تقول. فالحقيقة. إذن. لم تعد من إنتاج الإنسان في علاقته بالواقع. بل هي من إبداع هذه الأنظمة التسمية. التي تخلق والعمها الخاص. الواقع النصي. النص المكتوب. الذي تحول في ظل الثورة المعلوماتية إلى "واقع فائق" HYPERREEL. ومن ثم "النص الفائق" HYPERTEXTE. النص الإلكتروني. وانتهى. إذاً. دور الأنا الثقافية. والذات الفكرية والقارئ الأعلى. النموذجي. المثالي. الذي يعيد كتابة النصوص وإنتاجها بوصفه فعالية قرائية تعيد بعث المكتوب وجعله فاعلاً عبر فعل القراءة. ليفسح المجال أمام القارئ السبراني/ الأثيري. الذي يعبر عن مرحلة "ما بعد الإنسان". أو "الإنسان العادي". أو الكوكبي أو الإنسان الأخير أو الإنسان العابر "L'HOMME ALEATOIRE". بوصفه كائناً بشرياً جديداً. إنه الإنسان «الوسيط» الذي لا يعتبر نفسه أفضل من بقية الكائنات. بل الذي يعيش وسط الطبيعة بوصفه جزءاً من موجوداتها. والذي تقوم العلاقة بين أفرادها على اختراع الوسائط وخلق الأوساط من أجل التواصل والتعايش... مثل هذا الفاعل البشري. لا هو بالأعلى ولا بالأسفل. لا بالإلهي ولا بالشيطاني... لا بالمثالي ولا بالماضي... لا يعني أنه منقذ البشرية ومخلصها. كما لا ينتظر أن يتقذ سواه. وإنما هو يتصرف بوصفه مسؤولاً عن نفسه كما عن سواه»⁽¹⁾. وهذا المصطلح ما بعد الإنسان. أو الإنسان الجديد لا يتعلق الأمر. والقول لحرب. بوجود كائن جديد. بقدر ما يتعلق الأمر بفتح جديد من الوجود يتيح الثورة التقنية والمعلوماتية. شعار هذا الإنسان "لا تكن ذاك". و"لا غيوك". بل "تغير عما أنت عليه". لكي تستطيع التواصل والتعايش مع غيوك. بلغة الحوار والمفاوضة. وثقافة المشاركة الفعالة والمسؤولية المتبادلة⁽²⁾.

إذن. هناك مجتمع جديد. هو المجتمع الإعلامي. الذي ثلاثت على سطح نصه الإلكتروني الحدود والخصوصيات. بل تأكلت الهويات واضمحلت الفروقات بين الشعوب والثقافات. إذ إن التبادل الرقمي الخارق للحود. العابر للقفارات قد أعلن عن ميلاد مجموعات بشرية جديدة. يصطلح عليها بـ"المجموعات السبرانية" أو الافتراضية. التي لا ترسي بمنطق المجتمعات القديمة. حيث يشترط مراعاة الروابط اللغوية والعرفية والدينية لقيام مجتمع. إنه المجتمع الافتراضي/ الأثيري VIRTUEL. القائم على برامج المعلومات وشبكات الاتصال. في عالم اصطناعي. يقوم على الخيال الوسائطي/ الميدياتي. MEDIOLIQUE. ومن ثم تصبح الحقيقة هي مجموع العوالم الافتراضية الصطنعية المتعددة عبر الوسائط. التواصل الافتراضية. وتكون اللغة الرقمية بدل المكتوبة؛ الأمر الذي يستدعي ولادة النص الإلكتروني ومعه القارئ السبراني CYBERNETIQUE. ولعل من أهم خصوصيات اللغة الرقمية. أنها «لغة أكثر مما هي يدوية. وهي سريعة وآتية بقدر ما هي أثرية وغير مادية». خلافاً للمكتوبة التي تحمل طابع الخطي التسلسلي. كما أن النص الإلكتروني «هو نصٌ منشعب وعنكبوتي. بقدر ما هو ذو طابع تعدي أو تركيبي. ولذا فهو يتيح مختلف وسائل الاتصال من سمعي وبصري ومرئي»⁽³⁾.

والقارئ السبراني هو قارئ عالي. وجوده مقترن بوجود النص الإلكتروني. وهو ما يعطيه صفة القارئ الواقعي/ الفعلي. الذي يصنع عاله الافتراضي ويصطنع النصوص الرقمية متجاوزاً ذاته متحولاً إلى مجموعة قراء. عبر شبكات الاتصال والتواصل. وليس هو ذلك القارئ النجوم الذي يبقى حبيساً أيديولوجية الأنساق والسياقات العرفية التي ينحدر منها. وما الترجمة الآلي. والأمر كذلك. إلا ذلك القارئ الواقعي الذي لا يؤمن إلا بما هو تقني وصنعي. ذلك الواقع الرشي المجمع. خلافاً للعوالم الوهمية التي تقوم عليها الترجمة في النصوص المكتوبة. كما أن الاقتصاد. في ظل الثورة المعلوماتية. أضحي قائماً على العرفة. حيث باتت المعلومة المصدر الأول لإنتاج الثروة. وتم الانتقال من مركزية السوق ونظام الملكية إلى نظام الخدمات والشبكات الإلكترونية.

العاملة في الفضاء السبراني. وهنا تكمن الحاجة إلى الترجمة الآلية، إذ «تتغير منظومات التواصل والقرابطة بين البشر، بمرور ما يتم الانتقال من اقتصاد الملكية والسوق المركزية والأشياء المادية إلى اقتصاد الشبكة والوجبة والخبرة العرفية. مما يؤدي إلى تغيير العقد الاجتماعي، كما يتجلى ذلك في نشوء روابطة وتجمعات أو هيئات ومؤسسات تتجاوز نطاق الدول، كما تتجاوز صلات الأرض والعرق أو اللغة والديانة، كالشركات المتعددة الجنسيات والجماعات الافتراضية التي تتواصل وتعمل، بسرعة الضوء، على مسافات بعيدة، لكي تتبادل المنتجات الإلكترونية»^(١١٠).

إنه الإنسان الميدياتي/الوساطي/العالي، الذي كسر الحدود والفوارق التي وضعها فلاسفة العقل بين الداخل والخارج في الثابت البشرية، يدعو الفصل المنهجي، إذ تغيرت علاقة الإنسان بفكره، أي تلك الثابت المفكرة، بمعنى «أنه يحمل ذات الفكر على التخلي عن الاعتقاد بوجود فكر مجرد يقوم بذاته، ولذا، في محض تعالیه وجوهرائيته، وبمعزل عن موارده وخرائطه أو عن أدواته ووسائله. فلا فكر من غير توسط، خاصة اليوم، حيث تتوسط بين المرء وأفكاره بنوك المعلومات والذاكرات الاصطناعية والآلات الذكية. بهذا المعنى يتحوّل الفكر عن جوانبه وفكرائياته، لكي يصبح عبارة عن القدرة على الخلق والتحول، عبر الاندراج في العالم وللاختراق في صناعة الحياة»^(١١١).

فالحقيقة، تأسيساً على هذا النحى، تحرّرت من سلطة العقل الدوغمائية، حيث يتمّ تحديدها سلفاً من خلال فروض العقل الأداتي/المفكر/التعالي. أو جعلها معادلة أو مطابقة للواقع الملمّ، أو جعلها حقائق، من خلال إعلان الشك، فهي، هائشة، حقيقة تخلق ذاتها وتنتج أدواتها بفضل هذا العالم الجديد، العالم الوساطي/الميدياتي، عبر شبكات الإنترنت، وتكنولوجيا المعلومات. «... أصبحت بالدرجة الأولى ما يمكن خلقه واسناعه بصورة متواصلة وغير متناهية، عبر الوسائط الفائقة والمتعددة، من العوالم والتشكيلات والروابط الافتراضية، كما تتمتع أو تتجسّم في طرقات الإعلام وبنوك المعلومات... أو في النماذج والطرز والأبنية التي يمكن اختراعها وتشكيلها بواسطة أهدبية الأرقام وأنظمة الأعداد. نحن إزاء عالم خيالي لا ينفك فيه الإنسان عن صنع ذاته وتغيير نفسه. بخلق موضوعاته ومضاعفة موارده أو بتجديد أدواته وتغيير أفكاره»^(١١٢).

هكذا يعبّر هذا التداخل بين مجالات المعرفة عن التواشج والاتساق بين مسارات النظرية التقديرية الغربية وكيف أنّ كلّ مشروع منها يعمل في إطار الأنظمة العرفية. وهو ما يدعو، في المحصلة، إلى ضرورة انفتاح الثقافي (التقدي) على التقني (الاقتصادي) باعتباره يمثل سلطة العقل المهيمن، العقل الآلي/الإلكتروني، الذي يعدّ تحولاً أو سيرورة عقلية جديدة تجاوزت العقل البشري. محدثة شروخاً في بنيته، إذ تمّ الانتقال من عالم الحقيقة/المعنى/الهوية/التأصيل إلى أنظمة المعلومات/الاختلاف/المغايرة/التحويل. فانفتاح الترجمة، مثلاً، على هذه المؤسسات الاقتصادية أضحى. في ظلّ المجتمع المعول، ضرورة ملحة، بل يعدّ ظاهرة صحيّة. تُعبر من خلالها المؤسسات الجامعية من عقلية المجتمع التخوي المتعالي إلى ثقافة المجتمع التداولي/التواصل. الذي يندمج فيه الثقافي بالاقتصادي. وتتأكل فيه الحدود وتتلاشى الفوارق بين المجالات، ويدفع بالترجمة إلى فضاءات جديدة تمتدّج فيها الإبداعية/الجماعية بالتواصلية والإقناعية. لتصل إلى حوار الثقافات «فالمؤلة الحقّة من منظور اللغة تعني - أساساً - شفافية التواصل، وإسقاط الحواجز اللغوية، وفتح الطريق أمام حوار الثقافات وامتزاجها، وهو ما تسمى إليه - حالياً - تكنولوجيا المعلومات في مجال الترجمة الآلية»^(١١٣).

والنتيجة لبرامج التنمية في الدول الصناعية يجد أنّ الانفتاح على تكنولوجيا المعلومات يشكلّ أولى الأولويات: فاليابان، مثلاً، تولي أهمية قصوى للترجمة الآلية من أجل كسر عزلة، حيث أقرت «أنّ معيها في عصر المعلومات يتوقف على مدى نجاحها في التصدي لهيمنة اللغة

الإنجليزية في تكنولوجيا المعلومات عمومًا، والإنترنت بصفة خاصة»^(١١). وقد تعالت الصيحات، شرقًا وغربًا، للانفتاح على هذا الجديد العربي واحتضانه. إذ يقول «الآن جور»، فيها ينتقله تبويل علي: ««دعونا نتجاوز الأيديولوجيا، لنتحرك معًا صوب هدف مشترك لبناء بنية أساسية معلوماتية عالمية لصلحة جميع الدول. من أجل خدمة اقتصادنا الحر ولتحسين خدمات الصحة والتعليم وحماية البيئة والديمقراطية»»^(١٢).

ولم يقف الأمر عند حد هذه الدعوة، بل إن انفتاح الدول، وعدم انفتاحها على المؤسسات الاقتصادية، وعلى كل ما جد في تكنولوجيا المعلومات التي أفرزتها العولمة سيؤدي، حتمًا، إلى حدوث فجوة لغوية حادة. قد تفصل، عندنا، مثلاً، بين لغتنا العربية ولغات العالم المتقدم: «فجوة في التنظير، وفجوة في المعاجم، وفجوة في تعليم اللغة وتوثيقها، وفجوة في معالجة اللغة وترجمتها آليًا، وربما يؤدي ذلك - في النهاية - إلى انتكاس تعليمنا كسابق عهده مرتدًا إلى اللغات الأجنبية»^(١٣).

لكن، بالمقابل، هناك من الفلاسفة والفكرين في أوروبا من حذر من مقبلة هذا الانفتاح، ومدى خطورة المجتمع الجديد. على شرار ما رأينا مع الجابري وبيير بورديو. فهذا «جيل دولوز» يتحسر على ما حدث للفلسفة، إذ تخلت عن دورها الحقيقي، ألا وهو إبداع المفاهيم. بل كان عليها أن تواجه كل حين مفاهيم وقبحين وشتمين لم يكن أفلاطون ليتصورهم. لكن يخيف دولوز: ««قد بلغ العار مداه أخيرًا حينما استحوذت المعلوماتية والتسويق التجاري وفن التصميم والدعاية، وكل المعارف الخاصة بالتواصل، على اللغة المفهوم ذاتها، وقالت، هذه من مهمتنا، نحن الخلائق. إنما نحن منتجو المفاهيم نحن وحدنا أصدقاء المفهوم، نجعله داخل حاسوبنا. يصبح الإعلام هو الإبداعية، والشركة هي المفهوم... كما أمست المفاهيم وحدها هي المنتجات التي يمكن بيعها. والحركة العامة التي أبدلت النقد بالتنظير التجاري لم يفتها التأثير على الفلسفة. أصبحت الصورة الوهمية، أو إيهام عتبة الماكرونا. المفهوم الحقيقي، وأصبح المقدم، المعارض للمنتج، سلعة كان أو لوحة فنية، هو الفيلسوف أو الشخص المفهوم أو اللسان»»^(١٤).

غير أن دولوز، بمنطق الفيلسوف، لا يستسلم لما ألم بالفلسفة، بل تراه يبحث عن الطريقة المجدية التي بها يجعلها تتعايش مع الجديد الطارئ. إذ يقول: ««كيف يمكن للفلسفة باعتبارها شخصية عريكة للتحايل بأطر شابة في سياق نحو كليات التواصل بهدف تسويق صورة تجارية للمفهوم؟ إنه لمن المؤلم بالتأكيد أن نتبين أن المفهوم يعني شركات للخدمات وللهندسة المعلوماتية. لكن كلما اصطدمت الفلسفة بمفاهيمين متهورين وأقبياء، وكلما التقت بهم داخل مركزها، فُزلها تشعر بحيوية لأدأ، مهمتها وخلق المفاهيم التي هي فذات فضائية أكثر منها سلماً»»^(١٥).

حديث التهاليات/ الهذليات ومشروعية تداخل المفاهيم :

كما أن النظرية النقدية، في إطار مشروع عولمة الثقافة، أو ما يعرف بفلسفة «الما بعد»، تداخلت مع غيرها من الاتجاهات، إذ يشجع الحديث عن اضمحلال الحدود، مثلاً بين النقد والفلسفة، فقد يتعذر عليك تحديد أو تصنيف بعض الباحثين في اتجاه أو خاتمة بعينها، فهذا «ميشال فوكو» ينتقل بين الفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية دون أن يُنسب إلى اتجاه بعينه. وهذا شأن «دريدا»، أيضاً، فهو يُنظر إليه باعتباره فيلسوف التفكير في فرنسا، ويوصف ناقداً أدبياً في أمريكا، أو باعتباره ناقداً للتحليل النفسي أو اللسانيات المعاصرة أو حتى لفلسفة الحقوق والفكر السياسي في مناطق أخرى^(١٦). بل إن البعض اكتفى بالقول، إنه يصعب نعتة بالفيلسوف أو الناقد أو المفكر، فهو، إذاً، قارئ وحبيب.

وهو حال استراتيجية التفكير باعتباره مشروعاً فلسفياً ارتبط ظهوره بنقد ما بعد الحداثة، أو كنقد للاتجاه البنوي في النظرية النقدية. فهل يعدُّ إطلاقُ ترنيمةِ الحداثة البعيدة كاستراتيجية لتقويض المشاريع المركزية التي قامت على مبدأ الثنائيات التي أرساها العقل الغربي، أساس هذا التداخل بين المشاريع. هل هو العقل في نسخته الجديدة يعيد بناء أسسه، في إطار ما يعرف بنقد العقل المحض الذي أشاعه "كانط". أم إنَّ اللغة بوصفها سلطة فاشية، على حدِّ قول "بارت"، هي من يقف جسراً بين هذه المشاريع. فيستخدمها الفيلسوف كاستراتيجية لتأسيس مشروع الفلسفة الجديد. ألا وهو إبداع المفاهيم. على حدِّ تعبير دولوز، وذلك من خلال مشروع تقويض الميتافيزيقا وفك صغيرة ثنائياتها المحكمة، ويؤسس بها الأدب مبدأ الغرابة والغموض أو لعبة الدوال، ورحلة العلامات ولاتناهية المعنى. وهو ما تمخّض عنه ما يعرف بمصطلح "النص" أو "الكتابة"، فالأول يتحوّك بفعل القراءة إلى مجموعة نصوص متداخلة (نتاس)، يندمج فيها الأدبي بالتاريخي بالفلسفي بالاقتصادي، وينجلي الهمس/ الموقر/ المسكوت عنه باعتباره نصاً نقدياً يقع في منطقة "الابين". أمّا الثاني فهو إعلان عن نهاية نظرية الأنواع وتلاشي الحدود بين الاختصاصات، فالنص الأدبي، الشعري أو الروائي أو القصصي، والنص الفلسفي يغدوان، إذ ذاك، كتابةً منهما كسر الثنائيات والتعلّص من كلّ تحديد، وتقويض الأفكار/ الأوهام باعتبارها سلطة حصرية تدعي وجود الحقيقة أو المعنى القار داخل النص.

إنَّه "الفكر الكارثي" باعتبارها مرحلة طبيعية داخل مسار التحوُّك في مشروع الفكر الغربي. حيث لا يلبث الفكر من إرساء دعائم مشروع حتى يعلن تنافيه أو بالأحرى إعادة بعثه في ثوب جديد مغاير. وهذا قصد تجاوز كلِّ فكر وثوقي/ يقيني يعمل العقل على إقراره كلياً امتدَّ حضوره في منظومة المفاهيم بوصفه إجراءً منهجياً. أو قل هو العقل من يبدع عقلاً مغايراً مختلفاً يتجاوز فيه إجراءاته، معلناً عن نظام بعمدي يضمن به تقويض ميتافيزيقاه. «الفكر الكارثي حسب مصطلحه الجديد في الإيستيمولوجيا المعاصرة، إنما يعني وضع الفكر في حال من الاستقرار الدائم كيما يسقط أنظمة معرفية قد تشمل تفسيرات كلية فاشية وحيوية. ليأخذ بأنظمة أخرى»^(١٢٠).

تُرى لم هذه الثورة على هذا المجتمع الجديد. مجتمع التواصل/ التداول، هل هو تعبير يتم عن ثورة ونقش لكلِّ ما هو جديد؟ قد يكون الأمر كذلك لو أنَّ النقد انطلق من المجتمعات التي لم تنتج هذه الأفكار. وهي الآن تبحث عن سبل لوقاية نفسها من مخاطر هذا الولود الجديد. بيد أنَّ الرقش خرج من محض توليد المعرفة، وهو من فيلسوف الاختلاف "دولوز". إذن، فالأمر يرتبط، أولاً وقبل كلِّ شيء، بصراع المفاهيم والأفكار داخل المجتمع الأوروبي نفسه. أو قل هي ثورة فلاسفة التفكير على كلِّ فكر يرتبط بالعقل الأداة (اللغوس). حتى ذلك الذي يُدعى بـ "العقل التواصل"، بوصفه يشكل مرحلة حوار يدعي "هايماس" وأنصار مدرسة فرانكفورت أنها لإنتقاد العقل الأداة ومعه الإنسان من الانتحار^(١٢١). لكن الحقيقة، والقول لدولوز، خلاف ذلك، إذ لا تعدو فلسفة التواصل أن تكون جهداً في سبيل البحث عن رأي شمولي ليبرالي، بل هي مجرد خداع جماعي يخفي وراءه كلّ ادعاءات الرأسمالية^(١٢٢).

إذا كان ما يذهب إليه دولوز، ومن لَقَّه، ردة على الثورة للمعلوماتية. ومن ثمَّ على كلِّ منتجات هذا المجتمع، حتى "العقل التواصل"، الذي اعتبره أهل النظر في أوروبا بمثابة النقد للحداثة من سجن العدمية. يتحوّك بالمنطق الدولوزي إلى قناع يتزَيَّ به المجتمع الرأسمالي لتبديد كلِّ فكر مناهض أو مغاير، فهل يبقى دور المثقف/ الفيلسوف، إذ ذاك، هو الرقش ونمط كلِّ جديد بالدونية وحصره في الرأسمالية. ألا يكون مثل هذا الصنيع خطاً تخويفاً يعبّر عن نزعة التعمالي لدى المثقف الذي تحوّل إلى عقلية فاشية مستبدة مغلقة تقف حجر عثرة في تفعيل المجتمعات والإسهام في نهضتها، فهي، أي العقلية النخبوية، «تقود أصحابها، من حيث لا

يعقل. إلى التآله وعشق الذات. ومن هذا شأنه لا يرضى بالمساواة مع الغير ولا يقدر على تحرير الناس. بل يريد مجتمعاً أو ساحة يمارس عليها أعباءه وتمايزه وترجيسته»^(١١١).
إذاً، فحقيق بالتلفق إلتقان لغة التداول. ثقافة الحوار بوصفه منحنى حضارياً يعبر عن الحق في الاختلاف والفايزة. ولعل هذا ما يجعل مبدأ الشراكة بين المؤسسات الأكاديمية والمؤسسات الاقتصادية إقراراً وترسيخاً لمبادئ مشروع المجتمع التداولي. الذي تعبر عنه جملة من المفردات أصبحت اللغة التخاطبية لدى الأفراد. أو قل لسان حال المؤسسات. مثل: عقلية الوساطة. لغة التسوية. المنهج التعددي. العقل التواصل. المعيار التبادلي. الهوية المفتوحة على التعدد والاختلاف. تداول المعلومات والأفكار. تبادل الخبرات والخدمات. فالوصول إلى إلتقان لغة الشراكة والمسؤولية المتبادلة مع الآخر. قصد الإفادة من خبراته والتواصل معه في إطار بناء حضارة الإنسان البدع المبتكر. الذي يستعين بغيره في سبيل تغيير المشهد الكوني والحصول على موقع في خارطة هذا المجتمع الجديد. حيث تتفاعل القطاعات بعضها مع بعض. ويتوسط «بعضها البعض الآخر. على النحو الخصب والثمين. وبصورة تحلق التوازن المعقول والتلازم الخلاق بين الأداة والعرفة. أو بين المعلومة والفكرة. أو بين المنفعة والقيمة. أو بين السوق والثقافة... بهذا يصبح من الأولى بالتلفق أن يفتح. بالذات. على الذين يستبعدهم في القطاعات الأخرى. لتجديد مفاهيمهم واستعادة فاعليته. بالخروج من التوقفة الثقافية، أي بمواجهة التخصص المفرط والفصل القاطع. حتى لا يستمر في إنتاج عجزه وهامشيته. بترداد الكلام على الأسسالية المتوحشة والليبرالية المتسلطة. أو بالتحدث عن خوفه على الهوية والثقافة من تطور التقنية وانفجار المعلومة في زمن العولمة»^(١١٢).

إذا سلّمنا - جدلاً - أن الحدود قد اضمحلت بين مختلف الاتجاهات الفكرية. وأضحت أئراً بعد عين في إطار عولمة المجتمع، فهل هي مرحلة "نهاية التلفق" كما يشيع لدى أنصار هذا المشروع. لتبدأ مرحلة جديدة بعمدة. هي "الاقتصاد العرفي". إذ العالم يصنع الحدث فيه أشخاص وأناس. مثل "بيل جيتس"، ورجال الاقتصاد التام وماكي شركات الإعلام أكثر مما يصنعه التلفزيون أمثال تشوسكي وفوكوياما وبوريدو. فهذا الأخير قد شنّ في نهاية القرن الماضي حملة شرسة على القنوات التلفزيونية. متهماً إياها بصنع مثقلين وهميين لا تربطهم صلة بالثقافة. ثم الاحتفاء بهم والترويج لهم لأنهم نجوم أو فنانون أو لاعبو كرة أو أصحاب شركات. فهي، أي القنوات. في اعتقاده. تطلق أسماء على غير مسمياتها^(١١٣).

إن الثقافة. في ظل هذه التحولات. أصبحت مرتبطة - أدرك أهلها ذلك أو شاب عنهم - بالاقتصاد بوصفه سلطة معرفية مهيمنة. أو قل إن المجتمع ينظر إلى الثقافة بعين الواقع. أي إن الثقافة لا تمثل له تلك السلطة التعلالية المحصورة في مجتمع نخبوي متعال. بل هي في معناها الواسع «منظومة رمزية من القيم والمعايير تخلق بواسطتها جماعة بشرية معيّنة معنى على وجودها وتجاربها وشاطأتها... الثقافة بهذا المعنى الواسع بوصفها صناعة الحياة وتنظيم الوجود المجتمعي. من خلال أنشطة المعنى ومرجعيات الدلالة والأنساق اللاشعورية التي تصنع الخيال الجمعي لشعب من الشعوب أو لطائفة من العوائف. والتي تتخلل كل النشاطات الإنسانية والقطاعات الإنتاجية»^(١١٤).

لذا، فالقول بتراجع الثقافة والنشاط الفكري وسيادة منطق السوق والسلع. ومن ثمّ خطر الاقتصاد على الثقافة. وهم نخبوي. لأن الثقافة أو اللغة - فيما تمّ ثبته - مرتبطة بالصناعة والإنتاج. باعتبارها بضاعة أو سلعة يتمّ تسويقها وتداولها. وشووعها وانتشارها بين مختلف المجتمعات، فهي أشبه بعملة رمزية. أو بمصطلح "بيورديو" راسعالم رمزي تُنتج إهيم تسويقها وبمعها، فتنحتاج. والأمر كذلك، إلى سوق للصرف والتبادل. فكما أنّ «في الثقافة إبداعاً، كذلك في

السياسة إبداع، وفي الاقتصاد إبداع. كلٌّ من يشتغل على ذاته لتغيير علاقته بفكره وبالأوضاع هو منتج ومبدع. وهذا شأن الذين يخلقون مناحات للتواصل أو يفتحون أسواقاً للتبادل البشر. إنهم يسهمون في النشاط الحضاري، إذ لا حضارة من غير أسواق. ولقد تميّزت الحضارة العربية بكونها حضارة سوق، كما يشهد على ذلك "سوق عكاظ" منذ الجاهلية. وفيه كان يجري تبادل السلع والقاء التصانيد»^(٣١).

هكذا، وفي هذه الرؤية، يغلّت السوق من نظرة الأزداء والاحتقار ويكتسب قيمته حضارية، بل إن الإنسان نفسه، لولا صفة التسويق لما استطاع أن يتواصل ويتبادل المعرفة مع غيره، وما مقولة "العقل الأداتي"، أو "الذات العارفة/ الفكرة"، التي أشاعها ديكارت وفلاسفة العقل من بعده إلا وهم، أزعج من خلاله الجسد باعتبارها وسيطاً بين العقل والمعرفة، فديكارت، في المرجعية الفلسفية العربية، هو الذي افتتح الكوجيتو (أنا الفكرة). فالعقل، بالنسبة إليه، «قوة تمييز بين الحقيقة والزيف، بوصفه الوحيد المؤهل لإدراك الحقيقة، بواسطة الاستدلال الذي يقوده إلى التيقن من حقيقة الأشياء»^(٣٢).

هذا، والحال أن فصل الداخل (العقل) عن الخارج (الجسد)، وإن كان فصلاً منهجياً إجرائياً، فإنه يحمل في طياته دعوة إلى إعمال كلِّ ما هو مادي وأرضي يعوق ملكة التفكير لدى الذات العارفة، مع أنه كان يسعى. وقتلُذ. من خلال هذه الدعاوى، إلى ترويج لغة أمّته، اللغة الفرنسية، في سوق التداول والانتشار، وهذا، فيما يحسب "حرب"، هو الخطاب الشعري الذي سكّته عنه للشروع الديكارتية، إذ لا توجد فكرة «من غير جسد ترتبط به. ولا مفهوم من غير خطاب يجسّده. ولا منطق من غير تدوين يحفظه. ولا عقيدة أو أدلوجة من غير وسائل الإعلام وأجهزة الانتشار. باختصار لا فاعلية للأفكار إلا عبر الوسائط وتقنياتها... فالإنسان هو عارف بقدر ما هو صانع، والأحرى القول إنه عارف لأنه صانع. بمعنى أن المعرفة هي في النهاية صناعة، فكيف اليوم وصناعات الإنسان من الحواسيب هي آلات أصبحت توصف بالذكاء الذي هو خاصية العقل والفكر؟»^(٣٣).

إنه منطق التجاوز والتحويل. حيث يشيع الفكر يتجاوز سابقه والاختلاف عنه، وكذا تحويل الأفكار إلى أشياء يعمل على نشرها وجعلها رائجاً حتى تحقق صفة المنتج للتداول الذي لا يكون التواصل إلا بوساطته، وهو حال الترجمة بوصفها مشروعاً ثقافياً/ حضارياً، يعمل على ترجمة النصوص وتحويلها إلى الثقافات الأخرى، وقد عرفت الحضارة العربية هذا الفهم في المناظرة الشهيرة التي جرت بين المنطقي متى بن يونس والتحوي أبي سعيد السمراني. فيما نقله أبو حيان التوحيدي، حيث قال أبو سعيد: «فما نقول في معان متحوّلة بالنقل من لغة اليونان إلى لغة أخرى سريانية. ثم من هذه إلى أخرى عربية؟» فقال متى: «يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الألفاظ وأدّت المعاني وأخلصت الحقائق»^(٣٤).

هكذا، تؤكد هذه المناظرة المعطى التحويلي لفعل الترجمة، وكيف يتم تداخل النصوص من خلال عملية النقل والتحويل، بل بين التحويل والحفظ، فتتعد الترجمة، والحال هذه، كتابةً ثانية للنص، أي قراءة وتأويلًا له، ما دام أن القراءة بوصفها فعالية تنتج المكتوب^(٣٥)، هذا الأخير، بفعل القراءة، يتعمّد نصّوصاً، ويتجدّد ولادةً في كتابات لا تنتهي عدداً. فالترحويل، إذن، يقتضي التغيير. ليكون دور عملية الترجمة هو تسويق النصوص وتحويلها من منطق لغوي إلى آخر، يستدعي التغيير والإضافة، مع مراعاة منطق اللغة للنقول عنها، فتشهد، حينئذ، ميلاد نصّ جديد، يتجاوز صفة الجمالي/ الإبداعي، إلى النمّس الحضاري/ الثقافي/ التواصل/ التداولي/ الجامع. وهو المنطق، أي التحويل، الذي ترفضه الميتافيزيقا الغربية في نسختها العقلية، حيث تعتقد أن ترجمة النصوص أو نقلها بفعل التحويل إلى حضارة أخرى تشوّبه للأصل وإجهاراً عليه،

إذ الترجمة، بالنسبة إليها، لا تبلغ مداهما إلا بتعلق مبدأ المطابقة والملائمة بين لغة النص الأصل ولغة النص المترجم لها، لأن مأسوب الثقافيها هو الوصول. عبر الترجمة، إلى حقيقة النص الأصلي، على اعتبار أن الحقيقة/المعاني وإحدى غير متعددة. وأن النص الأصلي من القابلية بحيث يفقد معه النقل الحرفي والأمين شرطاً أساسياً لكل عملية ترجمة أو تحويل. ومرد هذه القابلية للنسخة الأصلية، هو شعور تصور سائد في الثقافة الدينية المسيحية. يرجع الترجمة إلى أصل ديني، يتجلى في "قصة برج بابل" التي وردت في التوراة، وتفيد بأن أولاد سام بن نوح حلوا بعد الطوفان في أرض ما بين النهرين (أرض شمعان، وشيدوا فيها (في بابل) برجاً رأسه إلى السماء، فعاقبهم الرب على فعلتهم، بأن أحبط ما صنعوه، وفرق شملهم وبابل لسانهم. كي لا يفهم بعضهم لغة بعض. ومن ثم فدت هذه القصة، في التراث الديني اليهودي والمسيحي تفيد اختلاط اللسان^(١٠). لتتحول عملية الترجمة، وقتئذٍ، إلى وسيط أمين بين النسخة الشائنة/الغفورة باعتبارها نصاً ثانياً، والتي اكتسبت صفة الشرعية، وغدت، من ثم، النص/الأصل/المقدس، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولا ندعة للمترجم، إذ ناك، عن الأمانة والوفاء للأصل، وكأنه آلة جامدة لا تعي ولا تتعل. ولا حقوق لها في الإضافة، وتصبح اللغة، وإن كانت متعددة، واحدة، والثقافات، وإن تباينت ثقافة واحدة، والحضارات، وإن اختلفت حضارة واحدة، إنها، ببساطة، ميتافيزيقا العقل الغربي الذي يرى أنه صاحب النسخة الأصلية ومركز العالم وصاحب العقل وأصل اللغة، إذ كما هو سائد في تراثهم المعقدي (المسيحي/اليهودي)، أنه في البدء كانت الكلمة.

جماع القول :

إذن، فالصطلح في النظرية النقدية الغربية، وفق هذه الرؤية، لا يولد صدفة، بل هو ابن بار لهذه الأنساق والأجهزة، التي تعمل على الجمع بين مختلف أنماط الثقافة الواحدة داخل تركيبة واحدة، المثلوق فيها هو الاتصال والاختلاف، ولكن السكوت عنه هو الاتفاق والانتلاف. كما تجعلنا هذه النتائج، العمل على وضع آليات لاستقبال الواقع إليها من هذه الصطلحات، التي وإن كانت في مجال الخطاب النقدي، مثلاً، فهي وثيقة الصلة بمجال الاقتصاد أو السياسة، والبحث عن سبل توظيفها وجعلها فاعلة دون أن تفقد ذات خصوصيتها.

لكن هذا لا يعني البتة أن تنفلق الذات على نفسها وتتجاهل الآليات النقدية التي اكتشفها الآخر/الغرب، إذ الانتفاخ على نتاجه يؤهل الذات في التمثل، ومن ثم الاستقلال الذاتي. بل إن الجدل معه ظاهرة صحية تدبر عن وصول الذات إلى مرحلة الوعي بالثمن. والقدرة على تعلم آليات الحوار في آن. بل علينا أن نسعى، على حد تعبير "حرب"، إلى «عولة هويتنا ووطننا بتحويل كل ما نخترعه أو نملكه من معطيات أو احتياطات مادية أو رمزية، إلى فتوحات وإنجازات في مجال من المجالات. إننا لا نخدع سوى أنفسنا. عندما نتحدث اليوم عن الفخام العولة، أو عن هيمنة التليفزيون أو الحاسوب على الثقافة والهوية، على ما يتعامل الكثيرون، مع الابتكارات التقنية والتحويلات الحضارية، بلغة اللعن والرجم أو بعقلية المحرقة»^(١١).

لكن هذا الخوف الذي أبداه اللقون حيال العولة لم يكن رفصاً للشورة العرفية باعتبارها مرحلة جديدة في تاريخ البشرية، وإنما هو تخوف من رقمنة الإنسان وأعلمته. وقتل الجانب الإحساس/الشعوري فيه، كما يسمى أنصار هذا المشروع إقراره، أي إلغاء الدور الوجودي لهذا الكائن، و"علي حرب" نفسه، في مرحلة تالية بدا متخوفاً من هذا العالم الجديد، حيث يقول: «إن تدفق المعلومات من جراء البث الفوري والعمل الافتراضي، في الزمن الآتي، يجعل كل شيء راءاً أو مؤلفاً بانتظار المفاجئ أو الطارئ من الرسائل والمعطيات المتغيرة باستمرار... إنها الحركة

الدائمة التي تجعل من المعتز السيطرة على قوانين التغيير أو التحكم بنظام الأشياء الأمر الذي يولد حالة من عدم الاستقرار بقدر ما يفقد القاريات والمعالجات مصداقيتها وفاعليتها... أو بقدر ما يجعل المعالجات والحلول للمشكلات تولد مشكلات أخطر وأكثر تعقيداً. وذلك هو معنى الأزمة»^(١). ومن هنا الخشية، يخيف "حرب". «أن تؤدي الانفجارات التقنية والمعلوماتية إلى حلول الآلات الذكية والكائنات الرقمية مكان العقول البشرية والكائنات الحية»^(٢).

... إذن، انتقلت النظرية التقدمية المعاصرة، وفق هذا التحول، من قراءة النصوص الإبداعية إلى قراءة الأنساق الثقافية، ومن ثمّ تمّ إعلان ميلاد "الثقافة" بوصفه مشروعاً مبدئياً عن النقد الأدبي. وأضحى الحديث عن قضايا التأويل، والسياق، والأنساق، وكأنا أمام حديث النهايات البيهشاهية: نهاية النقد الأدبي / ولادة النقد الثقافي. نهاية النص المكتوب / ميلاد النص الإلكتروني. نهاية نظرية الأنواع الأدبية / ولادة نظرية الكتابة. نهاية الإنسان-المؤلف / ولادة الإنسان المعول-المؤمن (مرحلة ما بعد الإنسان)، نهاية اللقب / ولادة النجم. نهاية المكان-الجغرافيا / ولادة الفضاء-اللاحدود. نهاية العقل-الشمس-الأداسي / ميلاد العقل التواصل-الحواري. نهاية الثنائيات: الأنا/الأخر، الشرق/الغرب، العقل/اللاعقل، النخبة/الجمهور، المركز/الهامش، وبداية مرحلة الحوار: حوار الحضارات والثقافات...

هكذا، ومن على شوق ما تقدّم، يمكن القول، إن المعرفة في تحول مستمر، وإن دسوى الانكشاف على الذات والانغلاق على منجزاتها يعوق طموح الكائن البشري في التحرر من كلّ سلطة تقف حاجزاً بينه وبين أحلامه في بلوغ أقاصي العالم واستكشاف خفيه هذا الوجود. وما لم يشأ الإنصاح عنه، لذا، فالانفتاح على مشاريع العولمة واستقبالها بعقل نقدي معرفي، قد يسهم في بلورة الدخول / الغريب وجعله ملكاً مشاعاً، لأنه أولاً وآخرًا، من إبداع الإنسان، كما يحسن التفكير في كيفية إعادة صياغة الأفكار الجاهزة، وذلك بخلخلتها. وتعمية مركزيتها، وبعبث البحث عن كينونة الإنسان في هذا الوجود، وتجلية الخطاب القهوي / المغيب / المسكوت عنه. ولا يكون ذلك إلا بإتقان لغة التداول وثقافة الحوار باعتبارها مرحلة جديدة في هذا الوجود. مرحلة العقل التداولي. الذي يسعى إلى كسر الثنائيات الوهمية: الأنا / الآخر، العقل / اللاعقل، النخبة / الجمهور، الثقافة / الاقتصاد. بوصفها ثنائيات تزيد من غبطة الكائن وتعزل تواصله وتشل طاقته على التفكير والإبداع.

الهوامش :

(١) علي حرب : المتنوع والمتنوع (نقد الذات الفكرية). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت، ط٤، ٢٠٠٠، ص٢٢.

(2) Voir, Roman Jakobson, Questions de poétique. Le seuil. Paris.1973: pp 145, 151.

(3) فلوريان كولاس: اللغة والاقتصاد، ترجمة : أحمد عوض. مراجعة : عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠، ص١٠٣.

(4) المصدر نفسه، ص١٠٧.

(5) نبيل علي: الثقافة العربية وعصر المعلومات (رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي). سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ٢٠٠١، ص ص٢٨٤-٢٨٥.

(6) علي حرب : حديث النهايات - فتوحات العولمة وسأزق الهوية - المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ بيروت، ط٤، ٢٠٠٠، ص٩٤.

(7) المصدر نفسه، ص ص٣٩-٤٠.

- (٨) محمد عابد الجابري : عشر أطروحات في "المغرب والعولمة"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٩٧-٣٠٨.
- (٩) علي حرب، المصدر السابق، ص ٤٤.
- (١٠) محمد عابد الجابري، المصدر السابق، ص ٢٩٧-٣٠٨.
- (١١) علي حرب : حديث النهايات، ص ٤٤.
- (١٢) علي حرب : أرواح التخلي أو نقد المثقف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ٢، ١٩٩٨، ص ١٤، ١٥.
- (١٣) علي حرب : حديث النهايات، ص ٤٨.
- (١٤) نبيل علي : الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص ٤٩.
- (١٥) يُنظر : فرائد ثلاثين : الإنسان العاير، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ١٩٩٧.
- (١٥) علي حرب، المصدر السابق، ص ١٩٤-١٩٥.
- (١٦) المصدر نفسه، ص ١٩٧.
- (١٧) علي حرب : العالم ومأزقه - مثاقع الصدام ولغة التداول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ٢، ٢٠٠٢، ص ١١٠.
- (١٨) المصدر نفسه، ص ١٤٢، ١٤٣.
- (١٩) المصدر نفسه، ص ١٥١.
- (٢٠) علي حرب : العالم ومأزقه، ص ١٠٨.
- (٢١) نبيل علي، المصدر السابق، ص ٢٨٢.
- (٢٢) نفسه، ص ٢٩.
- (٢٣) نفسه، ص ٢٤.
- (٢٤) نفسه، ص ٣٨.
- (٢٥) جيل دولوز وفيليكس غتاري : ما هي الفلسفة، ترجمة : صلاح صفدي وفريق مركز الإنماء القومي، مركز الإنماء القومي - المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧، ص ٣٥.
- (٢٦) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (٢٧) عبد السلام بن عبد العالي : ميتولوجيا الواقع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩٩، ص ٢١، ٢٢.
- (٢٨) صلاح صفدي : نقد العقل الغربي (الحدث ما بعد الحدث)، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٠، ص ٢٦١.
- (٢٩) عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لمدرسة فرانكلورت (تمهيد ومقبيب نقدي)، حوليات كلية الآداب، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ١٩٩٣، ص ٢٧-٣٦.
- (٣٠) جيل دولوز، المصدر السابق، ص ١٥٦.
- (٣١) علي حرب : العالم ومأزقه، ص ٥١.
- (٣٢) علي حرب : حديث النهايات، ص ١٥٧.
- (٣٣) علي حرب : أسدنام النظرية وأنطولوجيا الحرية (نقد بورديو وتشومسكي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ١، ٢٠٠١، ص ٢٩-٣٠.
- (٣٤) علي حرب، حديث النهايات، ص ١٢٢-١٢٣.
- (٣٥) المصدر نفسه، ص ١٢٧.
- (٣٦) عمر كوش : ألقمة المعامير (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٦٧.

- (٣٧) علي حرب، حديث التهليلات، ص١٢٨.
- (٣٨) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أسعد، أحمد الزين، مكتبة الحضارة، بيروت، د.ت، ص ص١٠٨ - ١٢٨.
- (٣٩) منير عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة النعمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١ - ١٩٩٨، ص ص٨، ٩.
- (٤٠) طه عبد الرحمن : فقه الفلسفة، ج١، الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١ - ١٩٩٨، ص٦٢.
- (٤١) علي حرب : الأختام الأصولية والسمائر التقدمية (مساير الشروع الثقافي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١ - ٢٠٠١، ص٩٧.
- (٤٢) علي حرب : العالم وعازقه، ص ص١١١ - ١١٢.
- (٤٣) المصدر نفسه، ص١١٣.

نقد النظريات



اللغوية المعاصرة



أحمد صديق الواحي

١- مقدمة:

لا يقل نقد النظريات اللغوية الغربية في تصوري أهمية عن نقد النظريات الأدبية. فكلتا النوعين من النظريات يرتكزان إلى خلفية ثقافية وفكرية تعكس إلى حد بعيد الراحل التي مر بها الفكر الغربي بشكل عام. ويمكن أن تنفتح دراسة النظريات اللغوية والأسس التي قامت عليها منظورها للتطور الفكري الغربي مختلفاً عن ذلك الذي تنهجه لنا الدراسات الأدبية. وإضافة إلى ذلك فقد كان هناك دائماً تأثير متبادل بين النظريات التي ارتبطت بدراسة اللغة وبين نظريات النقد الأدبي. كالبنيوية وتحليل الخطاب والنص، والأسلوبية وتحليل الأجناس اللغوية. وهذا أمر طبيعي باعتبار الأدب نتاجاً لغوياً في الأساس، وإن تميز عن الاستعمال العادي أو غير الأدبي للغة (وهو التمييز الذي تستمد منه لغة الأدب قيمتها). على أن الاهتمام بالدراسات اللغوية في عالمنا العربي لا يحظى بها يحظى به الأدب من اهتمام، ولا يكاد المرء يجد من يهتم بدراسات اللغة من خارج دوائر الأكاديميين والمتخصصين. ولعل هذا يرجع لجفاف الدراسات اللغوية أو إغراقها في المصطلحات التخصصية، وهي أمور تصد القارئ العادي بلا شك، ولكنها رغم ارتباطها بالدراسات اللغوية ليست من لوازمها.

وأعرض في هذه المجالة لأهم مناهج دراسة اللغة التي طبقت في الغرب. وهي، حسب الترتيب الزمني: المنهج التقليدي، والمنهج البنيوي، والمنهج التوليدي التحليلي، والمنهج الوظيفي. وهذا الترتيب يتبع لنا الوقوف على أي انتقادات وجهها اتباع كل منهج إلى المناهج الأخرى. ويختص هذه المناهج جميعها بدراسة النحو، الذي يقع في قلب الدراسات اللغوية، والذي يعرف عابرة بأنه دراسة بنية الجملة، وإن كان مفهوم النحو ونطاقه كما سترى يختلف من مدرسة إلى أخرى. وأجاول في النهاية عقد مقارنة عامة بين تلك المناهج، مع التركيز على المنهجين اللذين يتنازعان ساحة الدرس اللغوي حالياً، وهما المنهج الوظيفي والمنهج التحليلي. ولكنني لن أتفرق إلى المحاولات المختلفة لتطبيق المنهج اللغوية الغربية على اللغة العربية، وكذا محاولات ربطها

بالتراث اللغوي العربي. وهما من الموضوعات المهمة بلا شك، ولكن كلا منهما يستحق معالجة مستقلة.

٢- بين التقليديين والبنويين:

٢-١ النحو التقليدي:

إن الدخول التقليدي لدراسة اللغة هو الأقدم بلا شك، إذ تمتد جذوره إلى اليونانيين القدماء، وقد ظل هو المنهج الوحيد المطبق في الغرب لمدة تريبو على ألفي عام. وكان طوال تلك الفترة هو أساس تعلم اللغات والترجمة والنطق الذي تقوم عليه الدراسات النحوية والبلغائية. وتستخدم عبارة "النحو التقليدي" بمعنىين مختلفين في أدبيات علم اللغة: فهي تطلق أولاً على كافة الدراسات النحوية والطرق المستخدمة في دراسة اللغة التي كانت سائدة في أوروبا قبل ظهور اللغويات الحديثة في بدايات القرن العشرين. كما تطلق العبارة نفسها على كتب النحو التي كانت تدرس على نطاق واسع في أوروبا وأمريكا الشمالية خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وبصفة عامة يستخدم المصطلح بشكل يعيل إلى الاستهجان من قبل أتباع المناهج اللغوية الحديثة، وبخاصة البنويين منهم، الذين بالقوا في انتقاده حتى جاء وقت كان فيه أي كتاب يصدر عن علم اللغة لا بد وأن يبدأ بفصل يخص لفقد النحو التقليدي قبل عرض المنهج الجديد.

ولنا أن نتوقع، ما دامت جذور هذا المنهج تعود إلى التراث اليوناني، أن يهيااته فلسفية. فقد كان للفلسفة اليونان أفكار رائدة عن اللغة انتقلت عبر الرومان إلى اللاتينية وإلى الكثير من اللغات الأوروبية وترجع بدايات النحو التقليدي إلى اليونانيين القدماء (انظر روبنز ١٩٩٧ Robins). لمزيد من التعميل، وكان لأفلاطون وأرسطو ملاحظات عن اللغة، وتساءلا عن أصل اللغة وطبيعتها، وعن العلاقة بين الأسماء ومعانيها: هل هي مسألة عرف أم طبيعة؟ وهو سؤال يتردد كثيراً في فلسفة اللغة، حيث يذهب البعض إلى أن اللغة توقيفية arbitrary في حين يذهب البعض الآخر إلى أن اللغة طبيعية natural. وينصب هذا التساؤل في الأساس على العلاقة بين أصوات الكلمة ومعناها: فهل تعبر أصوات الكلمة بالضرورة عن معناها؟ (وفي تلك الحالة تكون اللغة "طبيعية")، أم أن المسألة مسألة اتفاق واصطلاح على إعطاء مجموعة من الأصوات معنى معيناً؟ (وفي تلك الحالة تكون اللغة "توقيفية"). وقد سجل أفلاطون في محاورته "قراطيلوس" وجهتي النظر المختلفتين حول هذا الموضوع. فقد احتج القائلون بطبيعية اللغة بأن أصوات الكلمات في أصولها الأولى كانت تحاكي الطبيعة، وإن حدث تغيير فيها عبر الزمن أبعدنا عن "صورتها الأولى". كما احتجوا برمزية الصوت في بعض الكلمات التي تقسم بالمحاكاة الصوتية onomatopoeia (مثل كلمة "نحنحة" أو كلمة "قهقهة" في اللغة العربية). أما القائلون بأن اللغة عرف أو اتفاق فقد دللوا على رأيهم بأن الفردات يمكن أن تتغير ومع ذلك يستمر التواصل ممكناً من خلال اللغة ما دام المجتمع قد قبل هذه التغييرات. ولم يطم أفلاطون إجابة قاطعة حول هذا الموضوع، إلا أن أرسطو كان يرى أن اللغة توقيفية إذ أنه لا علاقة منطقية بين الصوت والمعنى الذي يعبر عنه. أم عن حالات المحاكاة الصوتية فهي ألفاظ تختلف من لغة إلى أخرى إضافة إلى محدوديتها في اللغة بالنسبة إلى سائر الألفاظ. وقد أخذ فلاسفة آخرون موقفاً وسطاً في هذه القضية، حيث ذكروا أن التسميات بدأت طبيعية ثم تغيرت بالاتفاق (روبنز ١٩٩٧: ٢٣-٢٥).

وهناك أيضاً إشارات متفرقة إلى النحو عند فلاسفة اليونان. إذ يرجع لأفلاطون تأسيس الفرق النحوي بين الاسم والفعل باعتبارهما مكونين أساسيين للجملة، وكان يطلق عليهما "الاسم" و "الخبر" (وقد أضاف أرسطو "الحرف" فيما بعد. ليشمل أنوات الربط والسمائر وأنوات التعريف

والتذكير وحروف الجر). ويمكن اعتبار هذا أساساً لأقسام الكلام التي بني عليها النحو التقليدي فيما بعد. ومن بين التصنيفات الأخرى التي تعزى إلى الإغريق أنواع الجملة، إلا قام علماء البلاغة الإغريق بتقسيمها إلى جمل خبرية وجمل استفهامية وجمل الأمر وجمل التمني. وهو ما يشبه التصنيف الحالي لأنواع الجمل إلى حد كبير.

أما أول كتاب وصل إلينا مكرس بالكامل للنحو اليوناني القديم فهو كتاب ديونيسيوس ثراكس . Dionysius Thrax الذي يحمل عنوان *Téchné grammatiké* . أو "فن الكتابة" (روينز ١٩٩٧: ٣٧). وهذا الكتاب هو وصف موجز لليونانية القديمة كما كانت تكتب وتقرأ وقت تأليف ثراكس لكتابه. ويبدو لنا الآن "نحو" ثراكس مزاجاً بين عدد من المجالات التي تعتبر الآن مستقلة عن علم النحو، مثل أصول الكلمات والبلاغة. وكان ثراكس يرى أن "أسمى ما في علم النحو هو تنويع التأليف الأدبي"، وهو ما يفسر لنا بعض الشيء تحيز النحاة التقليديين إلى "لغة الأدب الرفيع" (وهو الأدب الكلاسيكي بطبيعة الحال) وليس إلى لغة الحياة اليومية. ولا شك أن تنويع التأليف الأدبي بالنسبة للكثيرين اليوم لا يندرج تحت علم النحو أصلاً. ناهيك عن كونه "أسمى ما في علم النحو". على أن عبارة ثراكس تدلنا على أن ارتباط دراسة اللغة بالأدب في الثقافة الغربية ارتباط وثيق وعميق الجذور.

ويعتزل الإسهام الرئيسي لثراكس في تصنيف الكلمات في اللغة إلى أقسام مختلفة عرفت بـ "أقسام الكلام". وهي (الاسم والفعل والصفة (اسم الفاعل أو المفعول) والظرف وأداة التعريف والتذكير والضمير والحرف وأداة الربط. انظر روينز ١٩٩٧: ٤١) وهي نفسها تقريباً أقسام الكلام الثمانية الشهيرة التي ظلت أساساً لعلم النحو لقرون طويلة من بعده. ليس في اليونانية وحدها بل في معظم اللغات الأوروبية التي اهتم أهلها بوصفها وتدريسها. وقد كان الرومان هم أول من أدخلوا تصنيف ثراكس وطبقوه على اللاتينية. وذلك ضمن ما نقلوا عن اليونانية من علوم ومعارف. ومن اللاتينية انتقل التصنيف إلى اللغات المشتقة منها، كالفرنسية والإيطالية. عندما بدأ بغسل الحركات القوية الاهتمام بكتابة قواعد تلك اللغات. ومنها إلى لغات أخرى كالإنجليزية. التي كتب أول نحو لها وليام بولوكار Bullokar عام ١٥٨٠. وكان يريد أن يبين أن اللغة الإنجليزية مثلها مثل اللاتينية قابلة للتحليل النحوي (جربنباوم Greenbaum ١٩٩٦: ٣٧).

والصفة الأساسية التي تميز النحو التقليدي هي أنه قائم على الكلمة word-based. إذ تعتبر الكلمة المفردة في هذا النهج هي الوحدة الأساسية في اللغة، التي تجتمع مع الوحدات الأخرى المماثلة لتكون بذلك العبارات والجمل وأشياء الجمل. وذلك على خلاف النماذج الحديثة القائمة على الجملة sentence-based، والتي ترى أن الجملة هي الأساس في دراسة النحو. وقد تهتم بتحليلها نزولاً إلى مكوناتها الأساسية وهي الكلمات والعبارات. وتنعكس هذه التفرقة على الصورة النهائية التي يكون عليها النحو المعني. ففي النحو التقليدي نرى أن معظم الاهتمام منصب على النواحي الصرفية (المورفولوجيا). أي على بنية الكلمة واختلاف شكلها حسب النوع والعدد والوظيفة اللغوية. أما في النماذج الحديثة فالاهتمام منصب بصورة أكبر على التركيب syntax. وهي الكيفية التي ترتبط بها الكلمات لتتصنع عبارات. والتي ترتبط بها العبارات لتتصنع أشياء جمل وجملًا كاملة.

وقد لاحظ روينز (١٩٩٧: ٣١) أن التحليل اللغوي في النماذج النحوية القائمة على الكلمة يمر بثلاث خطوات رئيسية:

- ١- تحديد الكلمة باعتبارها أهم وحدة مستقلة في اللغة.
- ٢- تصنيف الكلمات ذات الخصائص المتماثلة إلى أقسام مستقلة (تعرف بـ "أقسام الكلام").

٣- توصيف الكلمات التابعة لكل قسم من أقسام الكلام صرفياً طبقاً لعدد من اللغات النحوية، التي تتمثل بشكل الكلمة ووظيفتها داخل الجملة. وهكذا فإن اعتماد النحو التقليدي بالكلمة جعل منه نحواً تصنيفياً taxonomic بالدرجة الأولى، فهو يعتمد أساساً على تصنيف الكلمات إلى أقسام. وتصنيف الكلمات داخل كل قسم حسب فئات نحوية تختلف من قسم لآخر. وتهدف إلى وصف مفصل للكلمة من حيث الشكل ومن حيث علاقتها ببنية الجملة. فللاسـم مثلاً فئات نحوية هي النوع والجنس والعدد والحالة الإعرابية، أما الفعل فيوصف بالنوع (التعدي) والزمن والتصريف والبناء للعلوم أو المعجول، وينطبق الشيء نفسه على بقية أقسام الكلام. ويتم وصف كل قسم من أقسام الكلام طبقاً للفئات النحوية الخاصة به. وبالدراـسة المفصلة للأقسام جميعها يكون قد تم تغطية الجزء الأكبر والأهم من النحو حسب المنظور التقليدي.

وقد ظل هذا هو النهج السائد في دراسة اللغة حتى بدايات القرن العشرين، حينما تعرض الدخـل التقليدي لانتقادات عديدة على يد أتباع الدرسـة البنوية. وسوف نعرض لهذه الانتقادات بشيء من الإيجاز، غير أنه ينبغي أن نتذكر أن تلك الانتقادات تمثل رؤية البنويين للنحو التقليدي، ولا تشير بالضرورة إلى نقاط ضعف في النهج التقليدي. فالبنويون كانت لهم أهدافهم المحددة وهي دراسة اللغة دراسة علمية (رأي دراسة موضوعية منهجية تعتمد على التجريب، مثلها مثل العلوم الطبيعية)، وقد وجهوا النقد للنهج التقليدي أساساً لأنه لا يؤدي إلى هذه الغاية. وأهم نقد يوجه إلى النحو التقليدي هو أنه نحو "تقديدي" prescriptive / normative وليس نحواً وصفيًا descriptive. والفرق بين الدخـلين كما يدل المصطلحان هو أن النحو التقديدي يضع قواعد للصحة اللغوية ليكتب ويتكلم الناس على أساسها. أي أنه يحدد لقراء ما ينبغي أن يقولوه وما ينبغي أن يتحاشوه. أما النحو الوصفي فلا يضع القواعد، وإنما يصف ما يقوله أهل اللغة فعلاً. ويرى الوصفيون أن منهجهم أقرب إلى النهج العلمي من منهج التقليديين. إذ ينبغي على العالم - أي عالم - أن يدرس طبيعة مادته، لا أن يخيـرها كيف ينبغي أن تكون. فعالم النباتات مثلاً لا يحدد للزهرة كيف ينبغي أن تكون رائحتها أو لونها، وإنما يصفها ويحللها كما هي. وعلى عالم اللغة ألا يشذ عن تلك القاعدة.

ورغم صحة هذا الاتهام في حق النهج التقليدي. فإننا ينبغي أن نلاحظ أن التقيد في حد ذاته ليس مرتبطاً بالضرورة بالنحو التقليدي، فأي نحو تعليمي هو بالضرورة نحو تقديدي، وهو ما يفسر لنا ارتباط النحو بـ "القواعد" لدى الكثيرين. كما ينبغي أن نتذكر أن بدايات النحو التقليدي على يد لوكس لم تكن تقيدية بل كانت وصفية. فقد كان لوكس يصف اللغة كما يستخدمها أدباء اليونانية ولم يكن يضع قواعد للصحة اللغوية. كما أنه يمكن كتابة منهج وصفي كامل باستخدام المصطلحات التقليدية. ثم إن هناك من يدافعون عن التقيد، باعتباره ليس عيباً في حد ذاته، فهو الأساس في تعلم اللغات، كما أنه يساعد على زيادة الوعي اللغوي حتى بين أهل اللغة التي يكتب لها النحو.

فما المشكلة إذن في القواعد التقليدية؟ إن مشكلتها كما رأى البنويون تكمن في فرضها القواعد اليونانية واللاتينية القديمة على اللغات الحديثة. فإذا أخذنا الإنجليزية على سبيل المثال، نجد أن النحاة التقليديين قد طبقوا عليها قواعد لا تمت إلى واقع الإنجليزية بصلة. لا شيء سوى لأنها تنطبق على اليونانية أو اللاتينية، وأصروا على هذه القواعد، وخطأوا من خالفها. ومن هذه القواعد الفروضة قاعدة تمنع وضع حرف الجر (preposition) في نهاية الجملة، ويتمنـب ذلك خطأً ينبغي تجنبه. وقد وصل تأثير النحاة التقليديين إلى الحد الذي جعل شاعراً كبيراً مثل درايدن Dryden يعيد كتابة كثير من الأبيات الشعرية التي وضع فيها حرف الجر في آخر الجملة

حتى يمثل للقاعدة والاستخدام الصحيح للغة، رغم أنها قاعدة لا علاقة لها بالإنجليزية، فالحقيقة كما أوضح كريستال Crystal (١٩٨٥) أنه لم يأت وقت على اللغة الإنجليزية انقتصرت فيه تلك الحروف على موضع ما قبل الأسماء أو الضمائر كما هو الحال في اللغات الأخرى، ومن ذلك أيضاً القاعدة التي تمنع وضع أي كلمة بين المصدر infinitive والأداة to، على اعتبار أنهما كلمة واحدة. فطبقاً لهذه القاعدة لا يجوز أن يقال I want to really understand (أريد أن أفهم حقاً) بل يجب أن توضع كلمة really (حقاً) قبل المصدر أو بعده. والحقيقة أن التركيب (الذي يعتبر خطأ من وجهة نظر التقليديين) هو الأقرب إلى أسنة أهل اللغة وإلى أفلامهم، كما يؤكد فالور Fowler (١٩٦٥: ٥٧٩). فقاعدة "المصدر للتقسيم" (the split infinitive) كما درج التحا على تسميتها لا ينبغي تطبيقها على الإنجليزية، لأن المصدر والأداة فيها ليسا كلمة واحدة كما هو الحال في اللاتينية واللغات المشتقة منها، بل هما كلمتان، والقياس على اللغات الأخرى هنا في غير محله، وهو يتجاهل حقائق الإنجليزية واستخدامها الفعلي من قبل المتكلمين بها، فضلاً عن تجاهله للواقع المعنى الذي يعبر عنه بوضع الطرف بين المصدر والأداة، إذ لو وضع قبلهما لأصبح المعنى "أريد حقاً أن أفهم" وليس "أريد أن أفهم حق الفهم" كما يدل التركيب الذي يرفضه النحاة.

ويرفض معظم اللغويين حالياً هذا النوع من القواعد المفروضة، وهو نتيجة طبيعية للحروب التي خاضها البنيويون على المناهج التقليدية المطبقة في تعليم اللغة وفي الدرس اللغوي. وهذا الموقف يلخصه تعليق بالمر Palmer، الذي قال فيه:

"إن معظم هذه القواعد التحوية ليس لها أي مبرر حقيقي، وعليه فليس هنالك ما يدعو لنقد "الأخطاء" التي تحاول تلك القواعد تصويبها. فما هو صواب وما هو خطأ هو في نهاية الأمر مسألة يحددها ما يقبله المجتمع وما يرفضه، فاللغة هي ما يتفق عليه الناس داخل المجتمع" (بالمر ١٩٨٣: ١٥).

وكما طبق النحاة التقليديون قواعد مأخوذة عن اليونانية واللاتينية على اللغات الحديثة، فقد طبقوا أيضاً التصنيفات والمصطلحات التي وضعها قدامى النحاة على تلك اللغات. وقد أشرنا إلى أن النحو التقليدي متمركز حول الكلمة باعتبارها أهم مكونات اللغة، وأن مثل هذا المنهج هو منهج تصنيفي في المقام الأول، ويعتمد على تصنيف الكلمات إلى "أقسام" حسب التشابه فيما بين خصائصها. وقد قسم النحاة التقليديون اللغة الإنجليزية إلى ثمانية أقسام تكاد تكون هي بعينها الأقسام التي قسم إليها ديونيسيوس ثراكس اللغة اليونانية القديمة، وهي الاسم والفعل والصفة والظرف، والضمير وحرف الجر وأداة التعريف وأداة الربط.

وقد رفض البنيويون مثل هذا التصنيف، ورأوا فيه تقليداً لا مبرر له للنحو اليوناني. وكان من رأي بعضهم - مثل فريز Fries (١٩٥٢) - أن التصنيف التقليدي لا يناسب اللغة الإنجليزية، وأنه ينبغي على علماء اللغة وضع تصنيفات ومصطلحات نابعة من حقائق اللغة وليست منقولة عن لغة أخرى. واقترح فريز نموذجاً بديلاً، كان عدد أقسام الكلام فيه تسعة عشر، وليس ثمانية، منها أربعة أقسام رئيسية (تتناظر على وجه التقريب الاسم والفعل والصفة والظرف في النحو التقليدي)، وخمسة عشر مجموعة من الكلمات الوظيفية، أي التي لها وظيفة نحوية وليس لها معنى حقيقي في المعجم. وقد رفض فريز أن يستخدم المصطلحات التقليدية الأكثر شيوعاً لدى الجميع، واستخدم أرقاماً مثل "القسم ١" و "القسم ٢"، أو رموزاً مثل "المجموعة أ" و "المجموعة ب"، وهكذا. ويرجع هذا إلى رغبة فريز في تحديد معنى مصطلحاته تحديداً قاطعاً لا لبس فيه، وتجنب التداخل مع مصطلحات النحو التقليدي التي لها معانٍ لا تنطبق عليها تعريفات فريز. فبالأفعال المساعدة رغم تسميتها أفعالاً لا تندرج تحت "القسم ٢" الذي يتناظر الفعل

في النحو التقليدي. فهي لها خصائصها المميزة وليست كبقية الأفعال. وعليه فقد أرجعها فريز ضمن مجموعات الكلمات الوظيفية (انظر فريز ١٩٥٢: ٩٠).

وكما لم يعتمد فريز على أية تصنيفات مسبقة في تحديده لأقسام الكلام أو تعريفها لها. فهو لم يعتمد أيضاً على المعنى أو التأمل أو الحس العادي. وإنما قرر أن يتبع أسلوباً تجريبياً موضوعياً لم يطبق من قبل فيما هو معروف بهذا الأساق والالتزام على أية لغة من اللغات. فبدلية لم يعتمد فريز على اللغة المكتوبة. فهو كغيره من اللغويين يرى أن الكلام المنطوق هو أصل اللغة الجدير بالدراسة. وأن الكتابة هي مجرد تدوين للكلام المنطوق. وعلى هذا فقد قام فريز بتسجيل عشرات من المحادثات التليفونية وتقريرها. فحصل بذلك على ذخيرة لغوية مناسبة طبق عليها منهجه التجريبي. الذي يتمثل فيما أسماه "الإطار الاختباري" test frame. وهو ببساطة جملة حذفت منها كلمة. وتعتبر أية كلمة في اللغة تابعة للقسم الذي تتبعه الكلمة الأصلية المحذوفة إذا ملأت الفراغ الذي خلقتته تلك الكلمة المحذوفة دون التأثير في صحة الجملة نحوياً. أما الكلمات التي لا تصلح فلا تنتمي إلى ذلك القسم. ووضع فريز ما رآه كافياً من الأطر الاختبارية لتصنيف جميع الكلمات في ذخيرته اللغوية. مع إضافة التعديلات المناسبة على تلك الأطر لتشمل الأنواع المختلفة داخل القسم الواحد (كأسماء الأعلام التي لا تقبل أداة التعريف على سبيل المثال). وبهذه الطريقة توصل فريز إلى تصنيف بديل رأى أنه أسبق تعبيراً عن حقيقة اللغة من النموذج التقليدي. وأكثر موضوعية. لأنه قائم على مادة لغوية مستخدمة فعلاً. ولأنه نتيجة منهج تجريبي.

ولم يكن فريز يلتفت إلا إلى صحة التركيب. لا صحة المعنى. أو قلنا أنه لم يكن يهتم إلا بنوع واحد من المعاني. وهو ما أسماه "المعنى التركيبي". أو المعنى الذي يمكن أن نحصل عليه من تركيب الجملة لا من دلالات مفرداتها. وقد شرب فريز مثلاً لذلك جملة لا معنى لها دلاليّاً. وهي: *The vapy knobs dasaked the citar molently* (فريز ١٩٥٢: ١١١). ولكن المتحدث باللغة الإنجليزية يستطيع بسهولة أن يخبرنا أنها جملة خبرية وليست استفهاماً أو أمراً. بل ويستطيع أن يحدد أقسام الكلام من اسم وفعل وصفة وظرف. جلي رغم أن الجملة هراء لا معنى لها. وهذا يدل على أن البنية في حد ذاتها تدل على معنى. وهو المعنى الذي ينبغي أن يهتم به اللغوي في رأي فريز. فمقتلنا في ذلك أثر بلومفيلد Bloomfield. الذي رأى أن المعنى يخرج عن نطاق الدراسة العلمية للغة. والحقيقة أن كثيراً من اللغويين الأمريكيين لم يهتموا بدراسة المعنى الدلالي قدر اهتمامهم بالشكل. وسوف نرى فيما بعد أن تشومسكي فرق بين السلامة النحوية وبين القبول. قائلاً إن علم اللغة يسأل هل الجملة سليمة نحوياً أم لا ولا يهتم بما إذا كانت مقبولة في سياقها أم لا.

كما اتهم النحاة التقليديون بعدم التزام المنهجية في المعايير المستخدمة في الوصف وتعريف المصطلحات. وهناك بصقة عامة ثلاثة معايير مستقلة للوصف والتعريف. وهي:

- المعيار المعنوي notional وهو يعتمد على المعنى. (كان يعرف الاسم مثلاً بأنه كلمة تدل على إنسان أو حيوان أو جماد).
- المعيار الشكلي - formal، وهو معيار يعتمد على الخصائص الظاهرية. مثل بنية الكلمة وموقعها في الجملة. كان يعرف الاسم بأنه كلمة يمكن أن تأتي بعد حرف الجر. أو كلمة يمكن وصفها بنعت.
- المعيار الوظيفي functional، وهو معيار يختص بالدور الذي تؤديه الكلمة في الجملة. كان يعرف الاسم بأنه كلمة يمكن أن تقع مبتدأ أو فاعلاً أو مفعولاً به.

ويلتزم اللغويون المعيار الشكلي. فهو في رأيهم معيار موضوعي. قابل للمقاييس. ويعتمدون على التقليديين طرقهم الانتقائية في تعريف المصطلحات. فالاسم والعمل والجملة تعرف تعريفاً معنوياً.

فلاسم كلمة تدل على إنسان أو حيوان أو جماد. والفعل كلمة تدل على حدث أو حالة. والجملة مجموعة من الكلمات تدل على معنى كامل ومستقل. وينحاز التقليديون لهذا العيار المعنوي. وهو الأمر الذي يعرضهم لكثير من النقد. فهل الاسم لا يدل إلا على شخص أو حيوان أو جماد؟ وماذا عن المجرورات؟ وماذا عن أسماء الأماكن؟ وهل الجملة هي. كما يعرفها التقليديون. مجموعة من الكلمات تدل على معنى مفيد أو تام؟ وما تعريف المعنى المفيد أو المعنى التام؟ إن في اللغة تعابير تامة المعنى ولكن لا يمكن اعتبارها جملاً حتى من قبل التقليديين. كما أن فيها تعابير ناقصة المعنى لكن كثيراً من التقليديين سيعتبرونها جملاً كاملة. إننا إذا ارتخينا المعنى معياراً للوصف والتعريف فعلياً أن تحمل تبعاً هذا الاختيار. الذي يفتح الباب لأسئلة ذات طابع دلالي فلسفي تكشف عن افتقار هذا النوع من التعريفات لقابلية القياس إلى حد بعيد. أما ألسام الكلام الأخرى فبعضها يعرف تعريفاً وظيفياً (كالصفة) التي تعرف بأنها كلمة "تصف" الاسم) وبعضها يعرف تعريفاً شكلياً (كالتفسير) الذي يعرف بأنه كلمة تحمل محل الاسم). وإن كان المعنى - كما يؤكد جرينباوم (١٩٩٦: ٢٦) هو العيار الغالب في التعريف عند النحاة التقليديين.

ومتهم النحوي التقليدي أيضاً بتجاهل المستويات المختلفة للغة. وبشكل أكثر تحديداً. نرى أن النحوي التقليدي متحيز تحيزاً واضحاً تجاه اللغة المكتوبة. وهو أيضاً يفضل اللغة القديمة على الجديدة. والأدبية على غير الأدبية. والرسمية على لغة الحياة اليومية. والقياسية على غير القياسية. وبعبارة أخرى فإن النحوي التقليدي يتجاهل أن لغة مستويات وأساليب متعددة. كل منها نشأ لخدمة أغراض اجتماعية معينة. وكل منها مناسب في سياقه. ويركز النحوي التقليدي على لغة "الأدب الرصين". وهو تعبير كما يفهم من سياقه يدل على الأدب الكلاسيكي القديم وليس غيره. فالأدب الرصين هو مادة دراسة النحوي التقليدي ومصدر الأمثلة فيه.

ويختلف البنيويون اختلافاً مبدئياً مع التقليديين في هذه الجزئية. إذ يرى البنيويون أن اللغة منطوقة في المقام الأول. أما الكتابة فهي تدوين لهذه اللغة المنطوقة. ويستدلون على هذا بأن الكتابة هي مرحلة لاحقة على الحديث سواء على مستوى تاريخ البشرية أو على المستوى الفردي. كما أن العالم به مئات اللغات المنطوقة وغير المكتوبة. وهي لغات يتحدث بها ملايين البشر ويؤدون بها الوظائف المطلوبة دون قصور. ولعل من نتائج اهتمام الدخلى التقليدي باللغة المكتوبة دون المنطوقة تجاهله لكثير من الظواهر الصوتية. مثل النبر والتنغم. مما تم دراسته باستفاضة في العصر الحديث.

وينتقد النحوي التقليدي (بالمعنى الواسع للمصطلح) لاهتمامه بالتناوحي التاريخية للغة. إذ نرى مساحة كبيرة من كتب النحوي التقليدي مخصصة لاشتقاق الكلمات. وأصولها السامونية أو اليونانية أو اللاتينية أو غير ذلك. وقد كان اللغويون في القرن التاسع عشر يركزون على تاريخ اللغة ومقارنة اللغات، وهو ما درج على تسميته بـ "قته اللغة المقارن" comparative philology وكان اللغويون يعمدون بناء ما يفترضون أنها اللغات الأولية protolanguages التي اشتقت منها اللغات الحديثة. ربما بهدف الوصول إلى اللغة الأولى التي اشتقت منها لغات العالم كافة. وكان قته اللغة المقارن هو الاتجاه الطبيعي لدراسة اللغات حتى أوائل القرن العشرين. حينما نبه اللغوي السويسري فرديناند دو سوسير De Saussure على أهمية الفصل بين مدخلين لدراسة اللغة: الدخلى التاريخي diachronic والمدخل الحالي synchronic. ويهتم الأول بدراسة تطور اللغة عبر فترة زمنية. في حين يهتم الثاني بدراسة "حالة" اللغة في نقطة زمنية معينة. وفي الزمن الحاضر غالباً. وإن كان من الممكن دراسة اللغة باعتبارها حالة ثابتة في أية مرحلة من مراحل تطورها سواء في الحاضر أو في الماضي. وكان من رأى دو سوسير أن الوقت قد حان للتركيز على المدخل الثاني. الذي يتيح دراسة اللغة بشكل علمي موضوعي. إذ تتطلب مثل هذه الدراسة

العلمية افتراض كون اللغة ظاهرة ثابتة غير متغيرة (وهو افتراض مخالف للحقيقة بلا شك، ولكنه ضروري في رأى دو سوسير للتحليل العلمي للغة).

وتجدر الإشارة إلى أن دو سوسير نفسه قد تلقى تعليمه على الطريقة التقليدية، وتميز باعتباره باحثاً في فقه اللغة القارن، واستطاع في سن صغيرة أن يسهم في هذا المجال ببحث عن إعادة بناء اللغة الهندية-الأوروبية الأولية، إلا أنه سرعان ما انتقل على هذا المنهج في دراسة اللغة. وإن ظلت آراؤه الغائرة حيوية حتى أتاحت له فرصة تدريس مقرر في اللغويات العامة وتاريخ اللغات الهندية-الأوروبية بجامعة جنيف بعد تقاعد أحد العلماء القائمين على تدريس ذلك المقرر. وقد اقتصر دو سوسير في البداية على النواحي التاريخية، لكنه بدأ يدخل أفكاره الجديدة شيئاً فشيئاً حتى أصبحت هي الجزء الأهم في محاضراته. ولم تنشر أفكار دو سوسير في حياته (توفي عام ١٩١٣)، فقد كان يرى أنها لم تكن بعد منتظمة بما يكفي لنشرها في كتاب. لكن أفكاره رأت النور على يد اثنين من زملائه، اعتمداً على مذكراته وعلى ما دونه تلامذته في محاضراته، ثم نشرها ما جمعاً في كتاب أسماه "محاضرات في اللغويات العامة" *Cours de linguistique générale* (١٩١٦). وهو الكتاب الذي أصبح بغضه دو سوسير "أبا اللغويات الحديثة" (انظر سامسون ١٩٨٠: ٣٦ (Sampson)).

ومن بين الأركان الرئيسية في منهج دو سوسير فكرة أن اللغة ليست مجموعة من العناصر المنفردة المستقلة، بل أنها تتألف من عناصر مترابطة تكون مع بعضها البعض بناءً دقيقاً الصنع. وقد ساهمت هذه الفكرة في تطور اللغويات البنائية في أوروبا (والبحر يرى أنها أثرت في علماء اللغة الأمريكيين أيضاً (ماتلوز ١٩٩٣ (Mathews)). حتى قيل إن "كل اللغويات منذ دو سوسير هي لغويات بنائية" (ايتشيسون ١٩٨٧: ٣٢)، كما قيل إن الأفكار البنائية - بالمفهوم السوسيري - "داخلة في كل مدرسة من مدارس اللغويات الحديثة" (كريستال ١٩٨٥).

ويمكن الربط بين أفكار دو سوسير وبين "البنائية" structuralism باعتبارها مبدأ عاماً. فالبنائية - كما أسسها الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي - شتراوس Claude Lévi-Strauss - هي أسلوب في التحليل يمكن من خلاله تحليل أي نشاط إنساني إلى شبكة عميقة من العناصر المترابطة التي تكون فيما بينها بنية مستقلة بذاتها. ولا تصلح العناصر المكونة لتلك البنية بعفوها، بل يجب أن تتصل بالعناصر الأخرى في البنية بالعلاقات الثابتة. وتكتسب العلاقات بين المكونات في البنائية أهمية خاصة. فالعلاقة بين المكونات وليس المكونات وحدها هي التي تصنع البنية. فالعلاقات بين العناصر لا تقل أهمية عن العناصر ذاتها، وهي التي تجعل هناك فرقاً بين "البنية" وبين أي مجموعة من العناصر الفردية (هوكس ١٩٧٧: ١٧-١٨ (Hawkes)).

ولذا فإننا نلصق في اللغويات البنائية تأكيداً على "العلاقات" بين العناصر المختلفة، فيقيم دو سوسير العلاقات إلى نوعين: علاقات أفقية / تنابعية syntagmatic (وهي علاقات تختص بالتتابع الأفقي بين عناصر اللغة، وعلاقات رأسية / ارتباطية paradigmatic (تختص بالعناصر التي يمكن أن تحل محل بعضها في تركيب معين، وقد استخدم دو سوسير أصلاً تعبير associative). فالعلاقة بين الفاعل والفاعل والمفعول به هي على سبيل المثال علاقة تركيبية syntagmatic، أما العلاقة بين الكلمات المختلفة التي يمكن أن تحل محل المفعول به في مثل هذا التركيب فهي علاقة ارتباطية paradigmatic. ويمكن تطبيق المبدأ نفسه على اللغة بجميع مستوياتها، مثل المستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي.

وإضافة إلى ثنائية العلاقات الأفقية التركيبية والعلاقات الرأسية الارتباطية، وثنائية اللغويات التاريخية واللغويات الحالية، أسس دو سوسير ثنائية أخرى، وهي اللغة *langue* والكلام *parole*. فاللغة تمثل النظام اللغوي في كونه، أو هو المعرفة باللغة التي يشترك فيها

جميع أعضاء مجتمع لغوي معين، والنظام اللغوي مفهوم مجرد. ولا يمكننا أن نقول أن فرداً واحداً من أفراد المجتمع يمتلك مثل تلك المعرفة، لكنها الأساس الذي يستقى منه الجميع أداءه اللغوي. أما "الكلام" فهو استعمال الأفراد الفعلي للغة. فهو تطبيق للنظام اللغوي - سواء بالحديث أو بالكتابة، في وقت معين وموقف معين. ويرى دو سويسر أن علينا دراسة النظام اللغوي وليس الكلام، فالنظام هو الأصل الثابت الذي يستقى منه الكلام، أما الكلام فيتغير من فرد إلى فرد، فإذا كنا نريد دراسة اللغة دراسة علمية فإننا سنجد هائلتنا في "اللغة" (بمعنى النظام اللغوي) وليس في "الكلام".

٢-٢- البنية الأمريكية:

في الوقت نفسه الذي كانت فيه أفكار دو سويسر تغير من شكل الدراسات اللغوية واتجاهاتها وترسي مبادئ البنية في أوروبا، كان هناك على الجانب الآخر من الأطلسي عدد من اللغويين انخرطوا في دراسة اللغة متبعين منهجاً وصفاً تشابه في بعض جوانبه مع بنية دو سويسر، ويطلق مصطلح "البنية الأمريكية" على هؤلاء اللغويين الأمريكيين، الذين وصل منهجهم إلى مرحلة متقدمة على يد ليونارد بلومفيلد Bloomfield صاحب كتاب "اللغة" (١٩٣٣) وأتباعه، وتلاحظ أن هؤلاء اللغويين لم يسعوا أنفسهم بالبنويين. وإنما كانوا يشيرون إلى أنفسهم باعتبارهم "وصفيين". فقد كان مهمهم الأكبر في بدايات القرن العشرين هو وصف اللغات الأمريكية الأصلية وصفاً شاملاً، فقد كانت هذه اللغات على وشك الاندثار. وكان الهدف من هذا الوصف دينياً في المقام الأول، بهدف دراسة تلك اللغات والتخاطب مع أهلها لإدخالهم المسيحية، إلا أن علماء الأنثروبولوجيا أدركوا فيما بعد أهمية دراسة تلك اللغات ووصفها وتدوينها قبل اندثارها، وبعد فرانس بواس Boas وإدوارد سابير Sapir من أوائل اللغويين الذين نهضوا ذلك النهج.

على أن هناك من الأسباب ما يكفي لإطلاق كلمة "البنويين" على هؤلاء الوصفيين. فقد انتهجوا منذ البداية منهجاً حالياً synchronic في دراسة اللغة، كما أدركوا أن لكل لغة بنيتهما المتفردة، خاصة أن اللغات التي كانوا يدرسونها كانت مختلفة اختلافاً كلياً عن اللغات الهندية - الأوروبية، فكان من غير المجدي محاولة دراستها في ضوء النحو التقليدي، وكما قال بلومفيلد (١٩٣٣) "من الخطأ أن نفترض أن نظام أقسام الكلام للمعول لدينا يمثل خصائص عامة تشترك فيها جميع لغات البشر".

ويذهب ماثيوز Mathews (١٩٩٣: ٦) إلى أن أفكار فرديناند دو سويسر قد أثرت بشكل أو بآخر في اللغوي الأمريكي إدوارد سابير، وبالتالي في اللغويات الأمريكية بصفة عامة. وإن كان الدرس اللغوي في أمريكا قد اتخذ اتجاهاً مغايراً للدرس اللغوي في أوروبا، حيث كان تأثير دو سويسر أشد قوة ووضوحاً. إذ يرى سامسون (١٩٨٠: ٥٥، ١٠٧-١٠٨) أن اللغويات الأمريكية كانت أكثر تركيزاً على العلاقات الأفقية التابعة syntagmatic، في حين اعتمدت اللغويات الأوروبية بالعلاقات الرأسية الارتباطية paradigmatic. وربما كان السبب في ذلك يرجع لطبيعة اللغات التي كان يدرسها كل فريق أو في أغراض البحث اللغوي نفسها.

على أن الخاصية الواضحة التي تميز البنية الأمريكية هي عدم التركيز على الجانب الدلالي للغة. فقد كان الهدف الأساسي لبلومفيلد وأتباعه هو وضع معايير دقيقة وصارمة تصح لوصف أي لغة، حتى ولو لم تكن معروفة أو مدونة، مثل لغات سكان القارة الأمريكية الأصليين. وقد استمر تأثير بلومفيلد على اللغويات الأمريكية قرابة عقدين من الزمان، وهي الفترة التي يطلق عليها "الفترة البلومفيلدية"، وفيها انخرط اللغويين في العمل الميداني يجمعون الجمل والنصوص، ويحللونها نزولاً بها إلى عبارات وكلمات ووحدات صرفية ووحدات صوتية، لكن معايير بلومفيلد

الصارمة والدقيقة لم تكن تصلح لما هو أكثر من النواحي الملعوسة للغة. ولم يكن بلومفيلد نفسه يسمي إلى ذلك، فقد كان يعتبر المعنى "نقطة الضعف في دراسة اللغة"، وأنه سيهبط كذلك حتى تبلغ العرفة الإنسانية مبلغاً في التقدم أبعد كثيراً مما هي عليه الآن" (بلومفيلد ١٩٣٣ : ١٤٠). فدراسة المعنى تتطلب أشياء كثيرة، منها السياق الوقفي (كالزمان والكان والعلاقة بين الشاركون في الحديث) ومنها ما يقصده التكلم وما يفهمه السامع وهي جوانب يصعب دراستها علمياً كما تدرس الأصوات مثلاً، مما حمل بلومفيلد والأمريكيين من بعده على عدم التركيز على المعنى الدلالي. والتركيز فقط على ما أسماه بـ "المعنى التركيبي" (فريز ١٩٥٢) وهو المعنى الذي يفهم من شكل الجملة وليس من دلالات الألفاظ وكان فريز (١٩٥٢) يخترع ألفاظاً لا وجود لها في اللغة الإنجليزية ويضعها في جمل. ليثبت أنه يمكن التوصل إلى معنى تركيبي بغض النظر عن معاني الألفاظ. وعلى نفس النهج تقريباً سار تشومسكي، الذي فرق بين السلامة النحوية وبين القبول، مؤكداً على أن السلامة النحوية هي أساس الدرس اللغوي وليس القبول. وتشومسكي (١٩٥٧ : ١٥) هو الذي قال *Colorless green ideas sleep furiously* (أو "الأفكار الخضراء التي لا لون لها تنام في غضب"). موضحاً إن الجملة سليمة نحوياً وأن مسألة قبولها في الاستخدام الفعلي أو عدم قبولها ليست من اختصاص نحوه التحويلي.

٣- بين التحويلية والوظيفية

٣-١ النموذج التوليدي التحويلي

يمكثنا القول بأن النهج الذي ساد الدرس اللغوي بعد المرحلة البنيوية/البالومفيلية حتى الثمانينيات من القرن الماضي هو النهج التوليدي التحويلي، ذلك النهج المرتبط باللغوي الأمريكي ناعوم تشومسكي، الذي يعتبره الكثيرون أعظم اللغويين تأثيراً في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد أحدث تشومسكي Chomsky بكتابه الأول "البنية التركيبية" *Syntactic Structures* (١٩٥٧) ثورة في عالم اللغويات (أطلق عليها "الثورة التشومسكية" *the Chomskyan Revolution*) تبعه فيها الكثيرون (خاصة في الولايات المتحدة)، وعارضه فيها الكثيرون، لكن الأثر الكبير للنموذج التحويلي لا ينكره الأتباع والمعارضون على حد سواء. وقد مضى الآن نصف قرن على صدور كتاب تشومسكي وظهور النموذج التحويلي. وخلال تلك السنوات حدثت تغييرات كبرى في هذا النموذج. سواء على المستوى النظري أو على مستوى التطبيق والتحليل والوصف. وتختلف الصيغة الحالية (وهي المعروفة بالبرنامج الاختزالي *The Minimalist Program*) عن الصيغة الأصلية التي اقترحها تشومسكي عام ١٩٥٧ وعن التطورات التي أدخلت عليها في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. لكن من الأهمية بمكان أن نلقي الضوء على الصيغ المبكرة التي اقترحها تشومسكي، والتي تعكس فلسفته للغة ورؤيته لعلم النحو.

على عكس البنيويين.. حاول تشومسكي أن يربط نموذجه بالنحو التقليدي. وهو المصطلح الذي لم يحبذ تشومسكي استخدامه، وإنما أشار إليه بالنحو "الفلسفي" (بمعنى "العلمي") أو "النحو العام" *Universal Grammar*). وقد بدأ تشومسكي دعوته إلى النموذج التحويلي بانتقاد النهج البنيوي الصرفي الذي كان سائداً في منتصف القرن العشرين. ولم يكتف تشومسكي بالهجوم على الوصفية البنيوية. بل إنه قد الانتقادات التي وجهها البنيويون إلى النحو التقليدي. فقد دافع تشومسكي عن بحث التقليديين عن الكليات اللغوية. وعدم اهتمامهم بالخصائص الفردية للغات. ويرى تشومسكي (١٩٧١) أن المهمة الأساسية للغويات هي اكتشاف الكليات التي تشارك فيها جميع اللغات. كما يرى أن "اللغات لا تختلف إلا قليلاً على مستوى البنية العميقة، وهو المستوى

الذي يعكس الخصائص الأساسية للفكر والإدراك". لكنها "قد تختلف كثيراً على مستوى البنية السطحية، وهو المستوى الأقل من حيث الأهمية".

ويتخذ تشومسكي إصرار البنيويين على الوصفية. ويرى أن الاكتفاء بالوصف كما يفعل البنيويون لا يجدي كثيراً من الناحية العلمية كما يزعمون. ويعتبر تشومسكي ذلك "من المفارقات". فالعلم يهدف أساساً إلى "تفسير" الظواهر لا مجرد وصفها. ولا يرى تشومسكي أية فائدة في وصف - مهما كان دقيقاً - لا يؤدي إلى تفسير.

وإضافة إلى ذلك يذكر تشومسكي تهمتين أنسبهما البنيويون بالمنهج التقليدي. أولاً أن النحو التقليدي أحمل الظواهر الصوتية. وثانياً أنها قائم بالكلية على اليونانية واللاتينية. إذ يرى تشومسكي أن علم الأصوات كان من بين الاهتمامات الأساسية للنحاة الفلسطينيين. وأن هناك مدارس - مثل المدرسة الفرنسية - كانت مختلفة عن التأثير بالدرس اللاتيني القديم. رغم التقارب المعروف بين اللغتين الفرنسية واللاتينية.

ويمكننا بعد ذلك أن نشير إلى نقطتين تمثلان أساس النظرية التحويلية كما طورها تشومسكي. أما الأولى فتتعلق بمفهوم "البنية العميقة" و "البنية السطحية" للجملة. ويعرفهما تشومسكي (١٩٧١) كما يلي:

البنية العميقة للجملة هي الشكل التحتي المجرد الذي يحدد معنى الجملة. وهي موجودة بالعقل لكنها لا تتمثل مباشرة بالضرورة في صورة إشارة مجسدة. أما البنية السطحية فهي التنظيم التفعلي للإشارة المجسدة إلى عبارات مختلفة التركيب. وإلى كلمات متباعدة الأقسام. وأدوات وعلامات إعرابية وترتيب معين إلى غير ذلك.

ويتخذ تشومسكي الوصفين الأمريكيين لعدم محاولتهم التعامل مع البنية التحتية وعلاقتها بالبنية السطحية. ولاهتمامهم المطلق بالبنية السطحية. أي بالشكل الصوتي للجملة وتنظيمه إلى وحدات متباعدة الطول والقصر.

ويمكننا القول بأن مفهوم البنية العميقة هو امتداد لمفهوم "الجملة النواة" kernal sentence الذي قدمه تشومسكي في نموذج الأول (١٩٥٧). حيث احتج بأن وصف اللغة يمكن أن يكون أبسط وأقرب إلى الحدى إذا افترضنا وجود جملة أصلية تشتق منها جمل أخرى. فبدلاً من وصف جميع الجمل المرتبطة دلاليًا يمكننا الاكتفاء بوصف جملة واحدة. هي الجملة المثبتة لا النافية. والمثبتة للعلوم لا البنية للمجهول. والبسيطة لا المركبة. والخيرية لا الاستفهامية. وما خالف ذلك فهو مشتق من الجملة النواة عن طريق عدد من القواعد التحويلية. فجملة مثل "ألم يفتح الباب؟" هي جملة منفية واستفهامية ومبنية للمجهول. وعليه فهي ليست جملة نواة. وإنما هي مشتقة من جملة أبسط تركيبياً مثل "فتح فلان الباب". ثم سارت إلى الشكل الذي هي عليه عن طريق عدد من "القواعد التحويلية" حولت تلك الجملة الأصلية إلى الجملة الاستفهامية المنفية المبنية للمجهول. ورغم اختلاف مفهوم "البنية العميقة" عن مفهوم "الجملة النواة" فإن النظر إلى ذلك المفهوم الأخير يساعدنا في فهم فكرة البنية العميقة كما طورها تشومسكي في منتصف الستينيات.

ومن الفروق الأساسية بين النموذجين أن القواعد التحويلية في نموذج الجملة النواة تستطيع تغيير معنى الجملة (التي تبنى إلى النغمة مثلاً). أما في نموذج البنية العميقة فالقواعد التحويلية تحقق المعنى ولا تغيره. فالبنية العميقة كما عرفها تشومسكي وكما ذكرنا هي التي تحدد المعنى. فإذا كانت الجملة منفية مثلاً فهي كذلك في بنيتها العميقة. ويقتصر دور القاعدة التحويلية على تحقيق تلك الجزئية من المعنى في صورة معلومة.

ويُفرق تشومسكي (١٩٦٥: ٥) تفوقاً نظرية بين "القدرة اللغوية" competence و"الأداء اللغوي" performance، إذ يشير مصطلح القدرة إلى معرفة مستخدم اللغة المثالي (التحدث-المتعلم المثالي) بلغته، فالقدرة هي النحو داخل العقل، وهي مفهوم نظري مجرد يمثل اللغة في أنقى صورها وأصحبها. أما الأداء فهو الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية، وهو بالتالي يمثل التطبيق العملي للمعرفة (القدرة) اللغوية. وقد لاحظ كثيرون (مثل بالمر ١٩٨٣، وسامسون ١٩٨٠) أن تفوقاً تشومسكي بين القدرة والأداء تماثل إلى حد بعيد تفوقاً دو سوسير بين "اللغة" و"الكلام". فالقدرة عند تشومسكي هي، مثل "اللغة" عند دو سوسير، صورة مثالية للغة، كما أن "الأداء" مثله مثل "الكلام"، هو تحقيق لهذه الصورة للمثالي في الواقع الفعلي.

على أن هناك جانباً مهماً يختلف فيه ثنائية دو سوسير عن ثنائية تشومسكي. فثنائية دو سوسير هي ثنائية لغوية-اجتماعية في الأساس. فـ "اللغة" هي مفهوم جماعي، فهي المعرفة اللغوية التي يشترك فيها جميع أعضاء مجتمع لغوي معين، أما "الكلام" فهو التطبيق الفردي لتلك المعرفة الجمعية. وعلى الجانب الآخر فإن ثنائية تشومسكي هي ثنائية لغوية-نفسية، إذ يركز تشومسكي على المعرفة الموجودة داخل عقل المتحدث باللغة وليس على المعرفة الجمعية لأعضاء المجتمع اللغوي. ويضيف سامسون (١٩٨٠: ٥٠) أنه على الرغم من أن "قدرة" تشومسكي تذكرنا بـ "لغة" دو سوسير، وهذا ما أكدته تشومسكي نفسه، "فإن هناك فرقاً مهماً يبدو أن تشومسكي لم يقدّر حق قدره، فالقدرة لدى تشومسكي كما يوحي المصطلح هي خاصية مرتبطة بالفرد، أي مسألة نفسية ... وتشومسكي في هذا مثله مثل سابقيه من الأمريكيّان ينظر إلى لغة الفرد باعتبارها الأساس، أما اللغة بمعناها الأوسع بوصفها لغة مجتمع أو لغة أمة فهي بالنسبة لهم مفهوم ثانوي. أو طريقة مناسبة للإشارة إلى عدد ضخم من الكفاءات اللغوية الفردية المتشابهة إلا في بعض تفاصيلها الصغيرة". والواقع أن التوجه النفسي للنظرية التحويلية من أركانها الأساسية، إذ يرى تشومسكي (١٩٧٢) أن الهدف النهائي من دراسة اللغة هو أن نفهم بشكل واضح الخصائص الأصلية للعقل البشري.

وإذا كانت القدرة اللغوية تمثل "النحو العقلي" أو "النحو الداخلي"، فإن هذا يعني استعمال مصطلح "النحو" بمعنيين أساسيين في النموذج التحويلي. إذ يشير المصطلح أيضاً إلى النموذج الذي يصوغه اللغوي لوصف النحو العقلي وصفاً منهجياً (تشومسكي ١٩٦٥). فالنحو الذي يصوغه اللغوي هو محاولة لتفسير النحو العقلي أو القدرة اللغوية. ولابد من مراعاة وجود هذين المعنيين للمصطلح في أدبيات النحو التحويلي.

وشمة نقطة أخرى تتعلق بنطاق مصطلح "النحو" عند تشومسكي وأتباعه. إذ لا يقتصر "النحو" عندهم على النواحي الصرفية والتركيبية كما هو الحال عند التقليديين، بل تدخل فيه الصوتيات والمعاني (مع تذكر الفرق بين مفهومي السلامة النحوية والقبول واهتمام تشومسكي بالأول على حساب الثاني). فالتقواعد التحويلية هي التي تحول البنية العميقة (أو "الشكل المنطقي" كما أطلق عليها فيما بعد) التي تمثل المعنى إلى بنية سطحية (أو "شكل صوتي") تمثل الجملة النهائية في صورتها المنطوقة.

وإذا كان علماء اللغة يحاولون تمثيل القدرة اللغوية، فإن القواعد التي يصوغونها يجب أن تؤدي الوظائف نفسها التي تؤديها القدرة اللغوية. فالقدرة اللغوية تتيح للمتكلم أن ينتج أي جملة سليمة نحوياً وأن يرفض أية جملة معيبة نحوياً، وعليه فإن النحو الذي يصوغه اللغوي ينبغي أن يكون قادراً على توليد جميع الجمل الممكنة في اللغة، وعلى رفض أية جملة غير سليمة. وأيضاً تتيح القدرة اللغوية إنتاج عدد لا نهائي من الجمل الجديدة، أي الجمل التي لم تنطق من قبل ولم تسمع من قبل، وهي خاصية من خصائص اللغة تسمى "الإنتاجية" أو "الإبداع". وهذا يجب على

اللغوي أيضاً حين يصوغ قواعده أن يضمن إنتاجية هذه القواعد لعدد لا نهائي من الجمل. وتلهم اللغة في النهج التحويلي على أنها عدد لا نهائي من الجمل ينتج عن عدد محدود من القواعد. ويستطيع النحو التحويلي تفسير بعض الظواهر، مثل القدرة على التفرقة بين التراكيب المتماثلة سطحياً والمختلفة من حيث العلاقات بين عناصرها، وكذا حالات الاختلاف الشكلي رغم تماثل المعنى، وحالات الالتباس (أو وجود أكثر من معنى للبيئة الواحدة)، وذلك بفضل افتراض وجود بنية عميقة للجملة وبنية سطحية والربط بينهما بالقواعد التحويلية. فإذا كانت الجملة البنية للمعلوم ونظيرتها البنية للمجهول تؤديان المعنى نفسه تقريباً فإنه يمكن الربط بينهما بافتراض أن بنيتهما العميقة واحدة لكن تطبيق قواعد تحويلية مختلفة أدى إلى اختلاف بنيتهما السطحية. أما بالنسبة لحالات الالتباس أو التماثل السطحي مع اختلاف العلاقات بين المكونات، فإن البنية العميقة تكون مختلفة، ويكون التماثل على المستوى السطحي فقط بفضل تطبيق قواعد تحويلية أدت إلى مثل هذا التشابه. وبصفة عامة يقول التحويليون من منهجهم أنه يتوافق مع حدسهم عن اللغة بإعطائهم تفسيرات مقنعة للعلاقات بين أمثال تلك الجمل.

ونذكر في النهاية بأن النموذج الذي ارتبط بثومسكي قد مر بمراحل متعددة من الإضافة والتطوير، ساهم فيها لغويون ذوو اهتمامات متباينة، وقاموا بتطبيق النموذج التحويلي على جوانب لم تنطرق إليها الصيغة الأصلية التي اقترحها ثومسكي في البداية. وأهم تلك الجوانب إدخال الوظائف النحوية للكلمات في تحليل الجملة، وهو الاتجاه الذي بدأه فيلسور (١٩٦٨) وأسماه "نحو الحالات الإعرابية" Case Grammar، في رد فعل منه على أعمال النظرية القياسية لتشكو مسكي الوظائف النحوية واعتمادها بأقسام المكونات (كالتكون الاسمي والفعلية). وقد أدى نمو الحالات الإعرابية إلى تطور النظرية التحويلية فيما بعد، وخاصة فيما يتعلق بدراسة الأدوار المحورية thematic roles للمكونات في نظرية العمل النحوي والربط Government and Binding theory، حيث تستخدم مصطلحات مثل القائمة بالفعل agent والتأثر بالفعل patient والهدف goal لوصف الوظائف الدلالية لعناصر الجملة.

ويرسم هذه التطورات وغيرها فقد ظل النموذج التحويلي محصوراً داخل إطار الجملة، ولم يعتمد حدود الجملة ليتناول ملامتها للسياق اللغوي أو للموقف الذي نقال فيه. وهي مسائل يرفض التحويليون الخوض فيها من حيث المبدأ. لكنها أيضاً كانت من أهم أسباب النقد الذي وجه إلى النظرية. وهو النقد الذي بدأ يلفت الانتباه في بداية السبعينيات. وكان من أهم معارضي النظرية التحويلية اللغوي ديل هاييمز Dell Hymes (انظر هاييمز ١٩٧١). فقد كان ثومسكي (١٩٦٨: ٦٦) يرى أنه "إذا كنا نريد أن نفهم لغة الإنسان والقررات النفسية التي تقوم عليها، فإن علينا أن نسأل أولاً: "ما اللغة؟" وليس "كيف" أو "لأي غرض" مستخدم؟". أما هاييمز فقد أكد على أن سؤال "ما اللغة؟" لا يمكن أن يتفصل عن "كيف ولماذا نستخدمها؟".

كما افترض هاييمز على حصر معرفة الإنسان باللغة في "القدرة اللغوية" كما عرفها ثومسكي، إذ أن من شأن ذلك أن يحصر المعرفة اللغوية في إطار القواعد النحوية التي تتيح إنتاج الجمل السليمة وتجنب الجملة المعيبة. وهذه - طبقاً لهاييمز - رؤية غير مكتملة للمعرفة اللغوية. فالتحدث باللغة لا يستطيع إنتاج الجمل النحوية فحسب، بل إن لديه القدرة البديهية أن يستخدم تلك الجمل في سياقها المناسب، وهي القدرة التي أطلق عليها هاييمز (١٩٧١). "القدرة الاتصالية" (communicative competence) لتفريدها عن القدرة بالمعنى الذي حصرها فيه ثومسكي. إن القدرة اللغوية ليست مجرد معرفة الجمل السليمة والجمل غير السليمة، وإنما هي تشمل معرفة بمستويات اللغة المختلفة واختيار المستوى اللائم للموقف والمخاطب بما يخدم الغرض

الاتصالي، وتشمل المعرفة بتكوين نص متماثل وترتيب الكلمات بما يخدم الرسالة المراد توصيلها. وقد اضطر تشومسكي بعد ذلك إلى الرد، موضحاً أن هناك فرقاً بين "الفترة التحولية" و"القدرة البرجماتية"، والمصطلح الأول مصطلح أدق في التعبير عن مدلوله من سابقة "الفترة"، أما الثاني فهو في جوهره معادل لمصطلح "الفترة الاتصالية" الذي اقترحه هايمز (انظر تشومسكي ١٩٧٧: ١٠). ومع ذلك فقد ظل التحويليون في الأغلب ملتزمين بمنهجها بعدم الدخول في النواحي البرجماتية/الاتصالية. وعلى الرغم مما أدخله التحويليون في منهجهم من إضافات وتعديلات (يكاد بعضها يمثل نظريات مستقلة) فقد ظل النهج التحويلي شكلياً، يهتم ببنية الجملة أكثر من اهتمامه باستخدامها في سياقها اللغوي أو الواقعي.

٣-٢. النموذج الوظيفي - النظامي

تمثل ملاحظات هايمز أحد الأسباب التي أدت إلى تحول الكثيرون عن الذنب التحويلي. إن بذات تتلخص الحاجة إلى إعادة النظر في ذلك الاتجاه الشكلي. خاصة بعد أن دانت السيطرة للتحويلية وأتباعها لفترة طويلة على الدرس اللغوي بشكل عام. ازداد الإحساس بمقم النهج التوليدي، لما يتسم به من اهتمام بالشكل على حساب المعنى. وعدم تجاوزه حدود الجملة. وعدم التفاتته للسياق اللغوي أو الاجتماعي الذي تستخدم فيه اللغة. وأصبح هناك اقتناع متزايد بين المهتمين بدراسة اللغة بأن النتائج الشكلية التي لا تنطبق على الاستعمال ولا تتجاوز حدود الجملة لم يعد لديها المزيد لتقديمه، فضلاً عن كونها لا تعبر عن حقيقة اللغة باعتبارها وسيلة للاتصال في العالم الأول. إذ لا يمكن فهم ماهية اللغة دون البحث في الوظيفة التي نشأت اللغة لتؤديها أولاً. فالشكل اللغوي لم يسبق الوظيفة اللغوية. وإنما هو يتحدد ويتشكل وفقاً لتلك الوظيفة. وهذا هو جوهر النهج "الوظيفي" لدراسة اللغة، الذي أصبح يجتذب أعداداً متزايدة من الباحثين منذ أواخر القرن الماضي، حتى أصبحت المساحة الآن يتقاسمها منهجان رئيسيان: النهج الشكلي، ويمثله التحويليون ومن خرج من عباتهم، والنهج الوظيفي، ويمثله البريطاني مايكل هاليداي Halliday صاحب النحو الوظيفي - النظامي Systemic-Functional Grammar. وزملاؤه (رغم وجود مدارس أخرى تعطي في الاتجاه نفسه. مثل منهج "التجو الوظيفي" لمجموع ديك (١٩٨٣) Dik)). وتوجد عدة فروق أساسية بين النهج التحويلي وبين النهج الوظيفي. فمن الناحية التاريخية نجد أن جذور للنهج الشكلي ترجع إلى المنطق والفلسفة، بينما تعدد جذور النهج الوظيفي إلى البلاغة والإثنوغرافيا (هاليداي ١٩٩٤). وقد رأينا أن تشومسكي حاول ربط نموذجيه بما وصله به "التجو اللغوي"، خاصة فيما يتعلق بمعني إلى البحث عن الكليات التي تشترك فيها اللغات الإنسانية، والتي تمثل ركناً أساسياً في المدرسة التحويلية. أما نموذج هاليداي فهو مرتبط بأعمال بروسلاف مالينوفسكي Bronislaw Malinowski: الذي ركز على أهمية دراسة الموقف الذي تستعمل فيه اللغة. والذي مك مصطلح "سياق الموقف" قياساً على السياق اللغوي (مالينوفسكي ١٩٦٣: ٣٠٦). وهو مرتبط أيضاً بأعمال رائد اللغويات، في بريطانيا جيه آر فيرث J.R. Firth الذي عرف المعنى بأنه وظيفة في سياق معين، مؤكداً أن "لا يمكن أن تؤخذ أية دراسة للمعنى مأخذ الجد ما لم تكن مقترنة بدراسة السياق الكامل" (فيرث ١٩٥٧: ٧٠). وقد أطلق على مذهب هاليداي وزملائه "الفرعية الجديدة" أو "مدرسة لندن". ويلاحظ بلتر (١٩٨٥: ٨٤) أنه "من الساذجة تجاهل تأثر تفكير هاليداي بالأفكار الوظيفية (بالمعنى العام للكلمة) الموجودة في أعمال مالينوفسكي وفيرث واللغوي مدرسة براغ". وقد انعكس هذا الاختلاف في الجذور على أسلوب كل منهج في التحليل اللغوي: ففي حين يهتم نهج الشكلي بالبنية والعلاقات بين البنى المختلفة للجملة، تتجاوز النتائج الوظيفية حدود الجملة، وتبحث في السياق اللغوي أو غير اللغوي الذي

تستخدم فيه الوحدة اللغوية. وعلى سبيل المثال، فإن المبني للمجهول هو بالنسبة للشكلين بنية سطحية ترتبط بالمبني للمعلوم من ناحية البنية العميقة والتوابع التحويلية التي تربط بين البنتين. أما بالنسبة للوظيفيين فهو اختيار يقوم به التكلم لئلاسته للمعنى المقصود في سياق لغوي وموقفي معين. خلاف الاختيار الآخر وهو المبني للمعلوم، الذي قد يكون ملائماً في سياق آخر. فالنتج الوظيفي لا يهتم فقط بوصف الأشكال التركيبية المختلفة، وإنما يفسرها بالإشارة إلى أسباب وجودها.

ومن الفروق الجوهرية الأخرى بين النهجين الشكلي والوظيفي رؤية أتباع كل منهج للهدف من دراسة اللغة. وقد لاحظنا أن تشومسكي يرى أن الهدف النهائي من دراسة اللغة هو التوصل لفهم أفضل للعقل البشري وخصائصه. وهكذا فإن اللغة لديه لا تدرس لذاتها، وإنما تدرس بوصفها وسيلة لفهم ظاهرة أخرى. وهو ما يرى الوظيفيون أنه مجرد اللغويات من استقلاليتها. ويرى هاليداى (١٩٩٤: ٢٩-٣٠ من المقدمة) أن فهم العقل البشري من خلال اللغة ليس إلا واحداً من تطبيقات عديدة ممكنة للنظرية اللغوية. ويرجع هاليداى أكثر من عشرين تطبيقاً معاً، منها فهم طبيعة اللغة ووظائفها. ومنها فهم العلاقة بين اللغة والثقافة. ومنها فهم تطور اللغة عبر الزمن. ومنها فهم تطور اللغة لدى الإنسان عبر المراحل العمرية المختلفة، ومنها فهم النصوص وتقييمها، ومنها فهم أشكال اللغة ومستوياتها المتنوعة في المجتمع. ومنها تحليل الخطاب، تقديماً كان أم غير تقدي. ومنها دراسات الترجمة وتطوير برامج اللغويات الحاسوبية، ومنها تعليم اللغات بطبيعة الحال. لكن اللغويات في النموذج الوظيفي لا تخضع لأي من تلك المجالات، كل ما هنالك هو أن المنهج الوظيفي له من العمومية ما يكفي ليسع كل تلك التطبيقات المتباينة.

ولا يوافق الوظيفيون على تفرقة التحويليين بين "القدرة" و "الأداء" (كما لا يوافقون على التفرقة بين "اللغة" و "الكلام" عند دو سوسير والبنويين). ولا تكمن المشكلة في رأيهم في مجرد التفرقة بين المفهومين. وإنما تكمن في الانحياز النظرية إلى القدرة على حساب الأداء - أي في تفصيل النظام المثالي المجرد على الاستخدام الفعلي للغة. وهكذا فإن هاليداى يعترض على تصوير اللغة على أن لها شكلاً "ثقيقاً" مثالياً "يتلوث عند ترجمته إلى حديث فعلي" (هاليداى ١٩٧٣). كما رأى هاليداى أن الثمن الذي توجب دفعه للشكلية على طريقة تشومسكي هو ثمن فاقح للغاية، فقد تطلبت هذه الشكلية درجة عالية من المثالية تحولت معها اللغة الطبيعية إلى تراكيب اصطناعية (هاليداى ١٩٧٧: ٤٥). وبالمثل يرى ديك (١٩٨٣) أنه "لا يوجد أي مبرر لفصل القدرة عن الأداء ودراستها بمعزل عنه".

وينتقد هاليداى تشومسكي لأنه قطع جسور الحوار بين مذهبه وبين أصحاب التوجه الاجتماعي-الإثنوغرافي، وهو حوار لو تم لكان له نتائج مفيدة لعلم اللغة. إلا أن تشومسكي قدم نظريته في صورة شديدة القطعية، استهدف بها القضاء على الوصفيين. وفي سبيل ذلك أساء تشومسكي تقديم أعمال سابقه ومعاصره الآخرين بشكل استحالة معه إقامة أي حوار بين الفريقين بعد ذلك لأكثر من عقد. أما ادعاء التحويليين بوجود "حقيقة نفسية" لنظريتهم فهو ما لم يستطع أحد إثباته. وسرعان ما هجره التحويليون. وقدت النظرية التحويلية بهذا بريقتها الأولى والذي كان سبباً في اجتذاب العديد من اللغويين إلى النظرية في بدايتها (هاليداى ١٩٧٧: ٤٥).

وكما يدل الاسم، فإن النحو الوظيفي "النظامي" يعتمد على شقين أساسيين، يمثلان الشق النظامي منهما الأساس النظري. في حين يمثل الشق الوظيفي الجانب التطبيقي للنظرية. ويعتقد النموذج في شق النظري على فكرة النظام اللغوي system كمقابل للبنية structure، وهي فكرة ترجع أساساً لفورث، وفيها يتمثل محور النظام اللغوي بالعلاقات الرأسية الارتباطية paradigmatic في حين يتمثل محور البنية بالعلاقات الأفقية التابعة syntagmatic، فالنظام

يختص بالاختيار (إمكانية الاختيار) من بين أكثر من عنصر في كل مرحلة من مراحل استخدام اللغة، بينما تختص البنية بالعلاقات بين العناصر المختلفة داخل التركيب الواحد. وعلى سبيل المثال فإن نظام العدد في اللغة العربية هو نظام ثلاثي، فالاسم إما مفرد أو مثنى أو جمع، ولا يمكن أن يكون مفرداً وجمعاً ومثنى في آن واحد. فهو بالتالي نظام مغلق لا يقبل الحذف أو الإضافة. ويصف هاليداي النظام بأنه شبكة من الاختيارات المركبة والمترابطة (هاليداي ١٩٧٦: ٣). فصي أبة مرحلة من مراحل البنية يقوم التكلم بعدد من الاختيارات المترابطة والمتتامة. ويمكن وصف أي عنصر لغوي عن طريق تجديد مجموعة الخصائص التي تم اختيارها بالنسبة لهذا العنصر من مجموع الأنظمة المتاحة في اللغة. ويمكن أن يلقي هذا بعض الضوء على دور البنية في التحو النظامي، فالبنية هي الآلية التي تتحقق من خلالها الاختيارات التي تتبعها الأنظمة. ويوضح هاليداي (١٩٧٦: ٦). أن "التمثيل البنيوي للجملة مشتق من التمثيل النظامي. وعليه فإن الأخير هو التمثيل الأكثر تجريداً (أو "الأعمق"). وعليه فإن الوصف النظامي يمثل الشكل التحتي، الذي هو بمثابة "القدرة المنوية" للغة، وهو مفهوم أقرب لمفهوم القدرة الاتصالية الذي اقترحه هاليمز (١٩٧١). منه إلى مفهوم "القدرة التحوية" المرتبط بتشومسكي. وإن كان مصطلح هاليداي لا يركز على ما يعرفه التكلم، وإنما على ما يمكن أن يفعله (هاليداي ١٩٧٦ ب: ٩). والحقيقة أن تركيز الوظيفيين على فكرة النظام إنما يؤكد مقولة سامسون (١٩٨٠: ٥٥، ١٠٧-١٠٨) أن اللغويات في أمريكا ركزت على العلاقات الأفقية/التتابعية في حين أن اللغويات في أوروبا ركزت على العلاقات الرأسية/الارتباطية.

وهناك عدد كبير من الأنظمة التي تعمل في اللغة، إلا أنه يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنظمة رئيسية تشكل مجتمعة نحو اللغة كاملاً، وهي أنظمة الشكل mood، والتعدي transitivity، والوضع theme. والجملة هي مدخل تلك الشبكات المترابطة من الاختيارات، التي يمثل كل منها إمكانية معنوية مختلفة. فالشكل يختص بنوع الجملة (هل هي خبرية أم استفهام أم أمر؟) والتعدي يختص بالمعنى الذي يعبر عنه الفعل. وبه اختيران أساسيان (هما متعم وغير متعم). أما الوضع فيختص باختيار نقطة انطلاق الجملة (وهو مفهوم يقترب من "المسند إليه" في العربية ولكن لا يتطابق معه) وما يجبر به. عن نقطة الانطلاق تلك. وتعكس هذه الأنظمة الثلاث الوظائف الأساسية للغة في المجتمع. إذ يرى هاليداي أننا "يمكننا فهم نظام اللغة الطبيعية في ضوء الوظائف الاجتماعية التي نشأت اللغة لتؤديها" (١٩٧٦ ب: ١٧). ويقر هاليداي بتأثيره في هذه الناحية بمالينوفسكي، الذي كان يرى أن اللامع العامة الأساسية للنحو ترجع إلى الاستخدامات الأولية للغة (هاليداي ١٩٧٦ ب: ٦٨). وهو الأمر الذي يفصله كريس (١٩٧٦: ٨)، حيث يلاحظ أن شدة تشابه قويا بين الوظيفة البراجماتية عند مالينوفسكي وبين الوظيفة الشخصية عند هاليداي. على أن نموذج هاليداي لم يكن قائماً على ملاحظة المجتمعات البدائية كما هو الحال في نموذج مالينوفسكي، إذ يرى هاليداي (١٩٧٣: ١٠-١١) أن الأساس الوظيفي للغة يبدأ في الطفولة ويزداد تعقيداً مع نمو الحاجات الاجتماعية للإنسان عند البلوغ. كما أن الوظائف عند هاليداي لا تنفصل عن كيفية تنظيم اللغة نفسها وليست مجرد ظواهر خارجية (مان و ماثيسن ١٩٩١: ٢٣٩).

أما الوظيفة فهي عند هاليداي ليست مرادفاً للاستخدام، بل هي مفهوم أعم وأكثر تجريداً يتعلق بتنظيم اللغة وبعبارة أخرى، فإن اللغة لها "استخدامات" كثيرة، ولكن ليس لها سوى عدد محدود من الوظائف الرئيسية (metafuctions). انظر جريجوري (Gregory ١٩٨٧). وهذه الوظائف هي: الوظيفة الشخصية (أو "البيّن-شخصية") interpersonal، والوظيفة الفكرية ideational، والوظيفة النصية textual. وتناظر هذه الوظائف بشكل عام مستويات اللغة الثلاثة المعروفة في فلسفة اللغة، والتي يمثلها التركيب syntax، والدلالة semantics، والبراجماتيقا

pragmatics، وعليه يمكن فهم الوظيفة الشخصية على أنها هي التي تحدد بنية الجملة، والوظيفة الفكرية هي التي تحدد العلاقات الدلالية بين عناصر الجملة، والوظيفة النحوية هي التي تحدد تنظيم الجملة في سياق النص الذي ترد فيه لخدمة الرسالة التي يقصدنا للتكلم. وهذه هي الطريقة التي تحدد بها الوظائف العامة للغة "نحو" اللغة. مما يدلنا على أن بنية الجملة ليست مجرد مفهوم شكلي، وإنما هي تتحدد بالعائتي والعلاقات بين المتكلمين وبالعلاقة الجملة بالنص والسياق.

وتختص الوظيفة الشخصية بالعلاقة بين المتكلم والمستمع بدءاً من اختيار نوع الجملة، فإذا كان المتكلم يقدم معلومات للمستمع تكون الجملة خبرية، وإذا كان يطلب معلومات من المستمع تكون الجملة استفهامية، وإذا كان يطلب إليه فعل شيء تكون الجملة أمر. فهذه الوظيفة تحدد دوري المتكلم والمستمع في الجملة، وهي ترتكز إلى أنواع الجملة المعروفة في النحو التقليدي لكنها تربطها بالعلاقة الاجتماعية بين المشاركين في الفعل اللغوي. كما يمكن للمتكلم أن يعبر عن خلال هذه الوظيفة عن حكمه على مفعول الجملة وذلك عبر تشكيل المعنى modality من خلال الأفعال والتعبيرات الدالة على الوجوب أو الإمكان أو الضرورة. والتي لا تغير من المحتوى الدلالي للجملة ولكنها تعد تعليقا أو حكماً عليه.

أما الوظيفة الفكرية فتختص كما يدل اسمها بالأفكار التي تعبر عنها الجملة، متمثلة في العلاقات الدلالية بين مكوناتها، من الحدث الذي يعبر عنه الفعل (وقد قسمه هاليداي إلى عمليات مادية أو ذهنية أو قولية أو علاقية) والمشاركين في الحدث الذين يتحدثون وفقاً لنوع العملية التي يعبر عنها الفعل (كالقائم بالفعل والمتأثر به، أو القائل والمقول، أو المستشعر والمظاهر المحسوسة)، وأية عناصر أخرى تعبر عن الظروف التي يتم فيها الحدث، وتسمى عناصر ظرفية (وتشمل الزمان والمكان والسبب والعلّة والكهفية والشرط، ضمن معان أخرى). وهذه الوظائف دلالية وليست نحوية صرفة، فالقائم بالفعل Actor ليس هو بالضرورة القائل النحوي Subject، فـ "الهاب" في جملة مثل "انفتح الباب" هو القائل النحوي، لكنه ليس هو القائم بالفعل. وبالمثل فإن "الشرطة" في "تم إلقاء القبض عليه بواسطة الشرطة" هي القائم بالفعل، ولكنها لا علاقة لها بالقائل النحوي.

وتختص الوظيفة النحوية بإنشاء النصوص، فهي الوظيفة التي تصنع الفرق بين الأحداث اللغوية الحقيقي وبين مدخل في قاموس أو جملة في كتاب من كتب النحو. وهي التي تربط بين الشكل اللغوي وبين النص الذي ورد فيه والسياق الذي استخدم فيه. وكما يقول هاليداي (١٩٧٣: ٤٤)، "لولا التكون النصي للمعنى لما كان بإمكاننا أن نستخدم اللغة على الإطلاق". وللوظيفة النحوية عنصران: التنظيم الموضوعي وبنية المعلومات، وكلاهما متعلق بالجملة بوصفها "رسالة" من المتكلم إلى المستمع. فالتنظيم الموضوعي يقسم الجملة إلى "موضوع" theme (وهو نقطة انطلاق الجملة بوصفها رسالة) و"محمول" rheme (وهو ما يقال عن الموضوع)، وهما مفهومان يقتربان كما ذكرنا من "المسد إليه" و"المسد"، ولكن هناك اختلافات كبيرة بينهما، منها أن المسد إليه محو بالضرورة اسم أو مكون اسمي، أما موضوع الجملة فلا يشترط فيه ذلك. ويلاحظ أن هاليداي قد استخدم مصطلحين قائمين بالفعل (وهما مستخدمان لتناول الظاهرة نفسها في مدرسة براغ) وأعاد تفسيرهما وتعرفهما بالطريقة البينية أعلاه، وسوف أستخدم مصطلحي "الموضوع" و"المحمول" لشيوعهما مع مراعاة تعريف المصطلحين وعدم تحميلهما معان أخرى. أما بنية المعلومات فتتعلق بالمعرفة النحوية التي يفترض المتكلم وجودها لدى المستمع (وتسمى المعلومات القديمة given information) والتي يقدمها المستمع باعتباره أرضية مشتركة تصمد للرسالة الحقيقية التي يريد المتكلم توصيلها (أو المعلومات الجديدة new information التي قبلت من أجلها الجملة). وشمة علاقة بين التنظيم الموضوعي وبين بنية المعلومات، إذ يمثل موضوع الجملة في الأقلب الأهم معلومة

قديمية، أما المعلومات الجديدة فيمثلها المحمول. ولا نجد أن نهاية الجملة هي في الغالب أهم أجزائها من ناحية المعلومات. لكن هناك حالات كثيرة يخالف فيها التكلم هذا الوضع - الذي يمثل الأصل (غير الوسوم) في الجملة من الناحية النحوية - تتعلق بأسباب تتجاوز حدود الجملة. ويمكن من خلال دراسة موضوعات الجمل - موسومة كانت أم غير موسومة - التعرف على حركية النص ككل وطريقة تكشف الرسالة التي يعيها النص. وما يرتبط بذلك من أساليب كالوضعة والتوكيد (انظر هاليداي ١٩٩٤: ٣٧-١٠٥). وقد تأثر هاليداي في تناوله لهذه الوظيفة بالفكر لغوي مدرسة براغ (مثل ماتين-ناس Mathesius وترافنيتشيك Trávníček) ومصطلحاتهم، وخاصة فيما يتعلق بـ "النظير الوظيفي للجملة". وهو التأثير الذي أكد هاليداي في أكثر من مناسبة (انظر على سبيل المثال هاليداي ١٩٧٠: ١٦١، ١٩٩٤: ٣٧).

٤- ملاحظات ختامية

يتضح لنا بعد هذا العرض الوجز لتلك المناهج اللغوية أن هناك اختلافات جوهرية بينها تتعلق بأصول كل منهج وورثته لطبيعة اللغة ومفهومه للنحو ونطاقه ومادة دراسته. فالتنحو التقليدي يمتد إلى التراث اليوناني والروماني. أما المنهج البنيوي فقد نشأ بفعل أفكار دو سوسير والوصفيين الأمريكيين في أوائل القرن العشرين. وقد حاول تشومسكي أن يجد جذوراً لنحوه التحولي في التقليد الغربي، باعتباره قدم المنهج التفسيري الباحث عن الكليات اللغوية. وأن يتجاوز البنيوية الوصفية على أساس ضيق رؤيتها وتركيزها على الخصائص الفردية للغات وعدم تجاوزها الوصف إلى التفسير. أما المنهج الوظيفي فهو متأثر بالبلاغة والإثنوغرافيا. بما فيهما من تأكيد على المعنى والسياق، وبخاصة آراء مالتونفسكي وفيرث ولغوي مدرسة براغ. والنحو عند التقليديين هو مجموعة من القواعد الخاصة بالصحة اللغوية، فهو نحو تعديدي في جوهره. كما أنه يركز على الكلمة باعتبارها الوحدة الأساسية في اللغة. وبالتالي فإن جل الاهتمام منصّب على التواحي الصرفية وليس على تركيب الجملة. أما البنيويون والوصفيون فيعتبرون أن مهمة اللغوي هي وصف ما يقوله أهل اللغة فعلاً لا تعليمهم ما ينبغي عليهم أن يقولوه. ويهتم البنيويون أساساً بتركيب الجملة وتحليلها إلى مكوناتها المختلفة. ويرى التوليديون النحو باعتباره قدرة داخل العقل على إنتاج الجمل السليمة نحواً ورفض الجمل غير السليمة. ويرون أن وظيفة اللغوي هي وضع نموذج لهذا النحو العقلي قادر على إنتاج الجمل السليمة فقط ويتجاوز الوظيفيون هذه الرؤية إلى اعتبار النحو شبكة واسعة من الاختيارات تمثل ما هو ممكن في اللغة. ويربط منهجهم بين اللغة وبنيتها وبين الوظائف الاجتماعية التي نشأت اللغة لأدائها. ولا يقتصر الوظيفيون في دراسة النحو على مستوى الجملة وإنما يتجاوزونها إلى النص ككل وإلى السياق الاجتماعي الذي تستخدم فيه.

أما عن العلاقة بين الشكل والمعنى فقد بينا أن الخلاف بين الوظيفية والطبيعية قديم ويعود إلى الفلاسفة اليونانيين، الذين اختلفوا حول هذه القضية. أما البنيويون فإن تعريفاتهم للغة تؤكد صراحة أنهم يرون أن اللغة توقيفية. في حين يوافق الوظيفيون على أن اللغة توقيفية على مستوى العلاقة بين شكل الكلمة ومعناها، إلا أنهم يرون أن نحو اللغة طبيعي. بمعنى أن الأنظمة والبنى النحوية إنما جاءت بتلك الهيئة لأن الوظائف الاجتماعية للغة هي التي تحتم ذلك.

وتختلف مادة الدراسة اللغوية أيضاً من منهج إلى آخر. فقد رأينا أن النحو التقليدي منحاز إلى اللغة المكتوبة والرسمية وإلى لغة الأدب القديم على وجه الخصوص. وعلى النقيض من ذلك يهتم البنيويون باللغة المنطوقة وحدها ويعتبرون أن اللغة كلام منطوق في الأساس. وأن الكتابة بما هي إلا تمثيل لما هو منطوق. أما التحوليون فلا يلتفتون إلا إلى السلامة النحوية. ولا يعيهم إذا كانت الجملة مكتوبة أو منطوقة ما دامت سليمة نحواً. ويرى الوظيفيون أن اللغة المكتوبة واللغة

النطوقة شكلان مختلفان لكل منهما وظيفته التي يؤديها في المجتمع، وأن لكل منهما خصائصه المميزة على مستوى الجملة والأسلوب. ولذا فإن الوظيفيين يولون اهتماما خاصا بالفروق بين الشكائين ويرون أن كلا منهما يستحق الدراسة باعتباره يستخدم في سياقات معينة ويخدم أغراضا اجتماعية محددة لا يمكن أن يؤديها الشكل الآخر.

وما دعنا قد نوهنا في البداية بالعلاقة بين النظريات القوية وبين نظريات النقد الأدبي، فلا بد أن نشير في النهاية إلى أن النظرية الوظيفية النظامية هي في الوقت الحالي النظرية الأقدر على الإسهام في مجال النقد الأدبي. إذ تتمتع النظرية بالقابلية للتطبيق في مجال تحليل الخطاب وتفسير النصوص، وقد ساهم هاليداي نفسه بذلك بتطبيق منهجه عمليا في تحليل النصوص الأدبية (انظر تحليله لنص "الورثة" لويليام جولدنج (هاليداي ١٩٧١)) وغير الأدبية (انظر تحليله لنص "الفشة" (هاليداي ١٩٩٤ : ٣٦٨-٣٩١)). ويرجع هذا إلى التزام النظرية مبدئيا بربط اللغة بوظائفها الاجتماعية، كما أنها النظرية الوحيدة من بين النظريات التي عرضنا لها التي تتجاوز حدود الجملة إلى النص ككل، والتي تنظر إلى اللغة باعتباره ظاهرة لا تنفصل عن السياق الثقافي والاجتماعي الذي ترد فيه. وتحلل كل هذا وفق معايير موضوعية وبشكل منهجي مفصل. فليس مستغربا إذن أن تخرج من عباءة اللغويات الوظيفية مدارس تحليل الخطاب التي تبحث في تماسك النص لغويا ومعنويا، وتحليل الخطاب النقدي التي تسعى من خلال تحليل النص إلى الكشف عن الجوانب المتعلقة بالهوية والأيدولوجية وموقف المتكلم تجاه الأفكار المتضمنة في خطابه. وكذا الجوانب المتعلقة بالسلطة والهيمنة كما تعكسها اللغة. وهذا ما يؤكد فيركلوف Fairclough (١٩٩٥ : ١٣١). حيث يرى أن تحليل الخطاب النقدي يحتاج إلى "نظرية لغوية كنظرية هاليداي، تؤكد التعددية الوظيفية للغة، وتعتبر أي نص تجميدا لما يطبق عليه هاليداي الوظائف "الفكرية" و"الشخصية" و"النسبية" للغة". كما يوضح بلوممارت (٢٠٠٥ : ٢٢-٢٤) أن أصول تحليل الخطاب النقدي ترجع إلى لغويي النحو الوظيفي النظامي، وأن منهج الوظيفيين اللغوي هو في رأي الكثيرين النهج الأنسب والأكثر فائدة في تحليل الخطاب النقدي لما يوفره من معايير لغوية واضحة لتحليل العلاقات بين الخطاب وبين المعنى الاجتماعي.

المراجع :

- Aitchison, J. (1987) *Linguistics*. 3rd ed. London: Hodder and Stoughton.
- Blommaert, Jan (2005). *Discourse. Key Topics in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloomfield, L. (1933). *Language*. New York: Holt.
- Butler, C. (1985) *Systemic Linguistics : Theory and Applications*. London: Batsford.
- Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Massachusetts: MIT.
- Chomsky, N. (1968). *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Chomsky, N. (1971). *Chomsky: Selected Readings*. Ed. Allen J.P.B. and P. van Buren. Oxford: Oxford UP.
- Chomsky, N. (1972). *Language and Mind*. 2nd ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Chomsky, N. (1977). *Essays on Form and Interpretation*. Amsterdam: North Holland.
- Crystal, D. (1985). *Linguistics*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.
- De Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Translated into English as *Course in General Linguistics* (1959). Trans. Wade Baskin. Glasgow: Fontana.
- Dik, S. (1983). *Advances in Functional Grammar*. Dordrecht: Foris.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Language in Social Life Series. London: Longman.

- Fillmore, C. (1968). "The Case for Case". In *Universals of Linguistic Theory*. Ed. E. Bach and R. Harms. New York: Holt: 1-88.
- Firth, J.R. (1957). *Papers in Linguistics*. London: Oxford.
- Fowler, H.W. (1965). *A Dictionary of Modern English Usage*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP.
- Fries, C. (1952). *The Structure of English*. New York: Harcourt.
- Greenbaum, S. (1996). *The Oxford English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Gregory, M. (1987). "Metafunctions: Aspects of Their Development, Status, and Use in Systemic Linguistics". In Halliday and Fawcett (eds.): 94-106.
- Halliday, M.A.K. (1970). "Language Structure and Language Functions". In Lyons (ed.). *New Horizons in Linguistics*. Middlesex: Penguin: 140-165.
- Halliday, M.A.K. (1971; repr. in Halliday 1973). "Linguistic Function and Literary Style: An Enquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*". In Seymour Chatman (ed.). *Literary Style: A Symposium*.
- Halliday, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- Halliday, M.A.K. (1976a). "A Brief Sketch of Systemic Grammar". In Kress (ed.): 3-6.
- Halliday, M.A.K. (1976b). "The Form of Functional Grammar". In Kress (ed.): 7-25.
- Halliday, M.A.K. 1977. *Aims and Perspectives in Linguistics*. Applied Linguistics Association of Australia, Occasional Papers Number 1.
- Halliday, M.A.K. (1994). *An Introduction to Functional Grammar*. 2nd ed. London: Arnold.
- Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. Los Angeles: The University of California Press.
- Hymes, D. (1971). *On Communicative Competence*. Philadelphia: Philadelphia UP.
- Kress, G. (ed.) (1976). *Halliday: System and Function in Language*. London: Oxford UP.
- Malinowski, B. (1923). "The Problem of Meaning in Primitive Languages". Repr. 1972 in *The Meaning of Meaning: A Study of the Influences of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. C.K. Ogden and I.A. Richards. London: Routledge: 269-336.
- Mann W. and C. Matthiessen (1991). "Functions of Language in Two Frameworks". *Word* 42.3: 231-249.
- Matthews, P.H. (1993). *Grammatical Theory in the United States from Bloomfield to Chomsky*. Cambridge: Cambridge UP.
- Palmer, F.R. (1981). *Semantics*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge UP.
- Palmer, F.R. (1983). *Grammar*. London: Penguin.
- Robins, R.H. (1997). *A Short History of Linguistics*. 4th ed. Longman Linguistics Library. London: Longman.
- Sampson, G. (1980). *Schools of Linguistics: Competition and Evolution*. London: Hutchinson.

المسألة اللغوية

(قراءة حرفانية)



محمد الصالح البوعمراني

أضحى من البديهي القول إن نظرية الأجناس الأدبية تشهد اليوم تراجعاً ملموساً. وتشهد النصوص الأدبية مشكلة في التجنيس والتصنيف. بعد أن تمردت النصوص الحديثة ومرت على أطر التحديد التقليدية. على الرغم من محاولة النقد الأدبي محاصرة هذه الظواهر التسمية الجديدة بمفاهيم جديدة تحاول بدورها أن تفهم ثم تحاصر. وتحدد مثل مفاهيم: "الكتابة"، و"النص"، و"الأسنمة"، و"النس الجامع"، و"النس المركب"، و"النس الكلي"، و"الكتابة عبر النوعية" و"النس المفتوح". فإن النص الإبداعي دائم الانفلات. توالى إلى الخروج والتمرد على الضوابط والحدود. فأضحت النصوص الإبداعية توسع بمبارات من قبيل: "كتاب"، و"سفر"، و"ديوان"، و"نصوص". ولعل هذه النصوص تعلن انتماءها. على حد عبارة محمد مفتاح: إلى "ما بعد الحداثة". لذلك اتسمت بصفات الثقافية والعلمية والأدبية. وأهم خصائص هذه الثقافة هي الغوض والتشتت، والانقطاع. ولكن وراء هذه الخصائص خبيصة النظام والانتظام^(١). ونحن نروم من وراء هذا البحث معرفة النظام التكاملي وراء هذه الغوض. وإدراك الآلية التي تتحرك وفقها الأجناس الأدبية وتحققاتها النصية. على الرغم مما تحدثه الحداثة من تقويض للتوابع، وإرباك للسائد. وتغيير مستمر في صيرورة لا تنتهي. ولتحقيق هذه الغاية اعتمدنا على ما قدمه علم الدلالة العرفاني (sémantique cognitive) / علم دلالة الطراز (sémantique du prototype). من مفاهيم وروى رأينا أنها يمكن أن تقدم حلاً لإشكالية التجنيس. واخترنا النظر في جنس أدبي بعينه هو "القصة القصيرة". على أن ما نقوله في هذا الجنس يعتد لينسحب على جميع الأجناس الأدبية.

نعتبر القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية استعصاء على التحديد، ذلك أن الاتفاق على معيّنات جامعة مائعة تدرج بموجيها جميع الأقاصيص ضمن حدود الجنس من الأمور التي لم يستطع النقد الأدبي إدراكها، ولعل هذا ما جعل أحمد السماوي يقر بعدم وجود "الأقصصة" بـ"ال" التاجية بلقر ما توجد أقاصيص، يقول: "وسواء جاءت الأقاصيص من معايير إيتانيل أو من مبادئ بول. فانت لا محالة واجد شذوذا في هذه الأقصصة أو في تلك. بحيث يمكنك الاستنتاج. مواتح البال، أن الأقصصة بال التاجية غير متوفرة، وليس يوجد إلا الأقاصيص بالجمع^(٢). ولعل مرد العجز عن تحديد دقيق للأقصصة يمكن أن تدرج تحته كل التحقيقات

القصصية يرجع إلى أن جميع الميزات التي تُبسط للأقصوصة سواء من هذا الناقد أو ذاك يمكن البرهنة على عكسها، وتفتيقها عبر النصوص المترجمة تحت هذا الجنس الأدبي نفسه. فمميزات مثل: القصر، والحقيقة، وبرود السارد، والتركيز (التكثيف)، ومحدودية الفضاء، ووحدة الانطباع.. كلها خصائص يمكن الإتيان بها بخالفها في الدونة القصصية، ولعل هذا ما حدا بإيتيمبل Etienne إلى القول: "وبكل إيجاز يستحيل أن ننسب إلى الأقصوصة قواعد وثوابت.. فالأقصوصة حاضرة في كل مكان. لكنها غير قابلة للإسكاب بها، هي موجودة ولكن دون جوهر"^(١٧).

ولعل هذا ما جعل كل محاولات التمييز للقصّة القصيرة. لا تلجأ إلى تحديدها تحديدا ذاتيا مستقلا، بقدر ما تنطلق من مقارنتها بالأجناس المجاورة لها كالرواية والحكاية الشعبية والخرافة وحتى الشعر، ولعل هذا أيضا ما جعل البعض يداخل أحيانا بين الخصائص الإنشائية للقصّة القصيرة وخصائصها الجمالية.

إن التأمل في التعاريف القديمة "للقصّة القصيرة" سواء ما تجده عند إدجار آلان بو في تركيزه على التكثيف والقصر: "ولهذه الغاية يجدر أن تكون الأقصوصة قصيدة محددة في الفضاء (أي نازعة إلى التكثيف) خاضعة بالكامل للأثر الحاد الذي تنتجه عند حل العقدة"^(١٨).

أو "وليام فوكنر" في تركيزه على طبيعة الشخصية في القصّة القصيرة: "إن أقصوصة ما تبلور لحظة تُختار اعتباريا وتكون فيها شخصية معينة في صراع مع شخصية أخرى أو مع محيطها"^(١٩).

أو ما يقدمه "أدولف سيررا" (Edelweis Serray) الذي ركز في تعريفه على طبيعة الحدث: "القصّة القصيرة بنية فنية تتألف من سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف، وفق نسق متوالق. يخلق إدراكا كلياً خاصاً به. فالقصّة القصيرة. إذن. استمرارية محدودة تتعارض مع "عدم الاستمرارية غير المحدودة. والقصّة القصيرة. كما يقول لوكاتش. نسق مغلق نسبيا من التعاضات، والمصاحبات. بينما الرواية نسق أوسع مفتوح. والقصّة القصيرة نسق من التعريب والإدراك التركيبي. أما الرواية فنسق جمعي يدرك إدراكا تحليليا"^(٢٠).

أو ما تجده مجملا عند ثابديّة كامل: "إن القصّة القصيرة - بشكل عام، كما يبدو من صفة "القص" التي تتصف بها - لا يحكمها الطول أو القصر فحسب، فإن تكوينها وإيقاعها ذاته متميزان. فهي عادة ما تتكون من أحداث قليلة: حدث مفاجئ، لقاء بلا شد، حقل، مرش قصير... إلخ، وهي تصور فترة زمنية قصيرة من حياة أبطالها، ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثفة. تحكي بإيجاز عن ماضي الشخصية. وتخطط لمستقبلها. وقانون القصّة القصيرة هو التركيز والوشوح"^(٢١).

يلاحظ أنها أرادت أن تقدم حدا أرضيا لمقولة "القصّة القصيرة"، بمعنى أنها تعاريف تنسجم مع نظام القولة الأرسطي، وهذا النظام يتأسس على سؤال مركزي هو: كيف نُقول؟ أو بعبارة أخرى وفق أي مقياس نقرر انتهاء أو عدم انتهاء شيء ما إلى مقولة ما؟

الفلسفة منذ أرسطو اقترحت إجابة سهلة نسبيا عن هذا السؤال. فالقولة تتم على أرضية الخصائص المشتركة. فمناصر القولة تجتمع فيها بينها في جملة من الخصائص المشتركة. ذلك أن اجتماع أشياء مختلفة ضمن مقولة واحدة لا يطرح أي إشكال. إذا ما عرفنا أن هذه الأشياء تجمعها جملة من الخصائص المشتركة. فمن أجل أن نقرر أن المنصر "س" مثلا، ينتمي إلى مقولة الكلاب. يكفي أن نتحقق إذا ما كانت "س" موضوع السؤال تمتلك مقاما واحدا مع المقامات المكونة للمقولة، وبعبارة أخرى: إذا ما كانت "س" حيوانا أو من الثدييات... إلى غير ذلك. فإذا امتلكت "س" هذه الخصائص ستصحب كلها، والعكس بالعكس، فإذا ما لم تمتلك "س" خصائص مشتركة مع عناصر القولة قلن تنتمي للمقولة، ولن تكون كلها. وهذه الخصائص المشتركة هي ما يُسمى بالشروط

الضرورية والكافية (Conditions nécessaires et suffisantes) ويُختصر بـ (C.N.S) (ش. ك.)، أو ما يطلق عليه لانجيكير (R.W.Langaker) نموذج الخصائص المعيارية (Modèle des attributs critères)^{١٤}. إن النموذج الأرسطي للمقولة المسمى نموذج الشروط الضرورية والكافية (ش.ك.ش)، والمتنشر بصورة كبيرة في الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم النفس واللسانيات، يقوم على الفرضيات الآتية:

١. المقولات هي كيانات لها حدود واضحة التحديد.
٢. انتماء وحدة مخصوصة إلى مقولة ما يخضع لنظام الخطأ والصواب. فـ "ش" يمكن أن يكون كلباً أو لا يكون، عندما يكون له أو لا يكون له الشروط المعيارية لمقولة الكلب.
٣. إن عناصر المقولة نفسها لها وضعية مقولة متساوية، بما أن كل عنصر يمتلك الخصائص المشتركة المقترحة في تعريف المقولة. فكل عنصر في المقولة هو عنصر جيد مثل العناصر الأخرى^{١٥}. هذه القضية الأخيرة تتعلق بالقول بعدم وجود أمر نسبي، فلا يمكن أن نقول عن شيء ما إنه تقريباً إنسان، أو تقريباً كلب، فالتحديد يجب أن يكون صارماً، إما داخل المقولة وإما خارجها، والأشياء عندما يُعلن انتماءها إلى مقولة ما فهي تتساوى مع العناصر الأخرى ولا تتفاضل عليها أو تُصنف دونها.

إن انتماء شيء ما إلى مقولة ما يقتضي امتلاك ذلك الشيء، لجملة الشروط الضرورية والكافية، ولكن هذه الشروط الضرورية والكافية ليس لها اللامع نفسها، فجميع هذه الشروط يجب أن تكون ضرورية. بمعنى أن الضرورة تنطبق على كل شرط من هذه الشروط. لكن الكفاية لا تنطبق على كل شرط على حدة، بمعنى أن كل الشروط ضرورية، لكن لا أحد منها كاف، بل إن مجموع الشروط هو الكافي. فإذا نظرنا مثلاً في الشروط الضرورية والكافية للمقولة الطير، التي يمكن تحديدها بـ [حيوان]، [بانفس]، [له منقار]، [ذو ريش]، تُعتبر جميعها شروطاً ضرورية. فعلى الشيء الذي ينتمي إلى هذه المقولة أن يتوفر على هذه الخصائص الضرورية، لكن لا يكفي أن يتحصل على خصيصية فقط ليعلن انتماءه إلى هذه المقولة، فشرط الكفاية يقتضي اجتماع هذه الخصائص مجتمعة في الشيء المنتمي إلى هذه المقولة. وجملة القول كما يقول موشليير، "لمن أجل أن ينتمي شيء ما إلى مقولة ما، يجب أن يحصل على مجموع الشروط الضرورية والكافية"^{١٦}.

وبعبارة أخرى: فالخصائص الضرورية والكافية للمقولة ما هي ما يطلق عليه أرسطو اسم الخصائص الذاتية أو الجوهرية^{١٧}.

وإجمالاً ومن وجهة نظر سيكولوجية، فتمودج الشروط الضرورية والكافية يقوم على بهيتين أساسيتين:

١. كل كلمة (مقولة) لها دلالة محددة.
 ٢. المقولات وحدات منفصلة، وهذا يعني أن هناك "تقطيعاً طبيعياً" لأشياء العالم، حيث إن كل نوع مميز بوضوح عن جاره. إن الأشياء تنضوي تحت أنواع محددة بدقة، بمعنى أن هناك تصنيفات (taxinomie) واضحة ومحددة للأشياء.
- انطلاقاً من هذا الفهم الكلاسيكي للمقولة، حاول المنظرون والنقاد البحث عن جملة السمات التي تميز مقولة "الأقصوصة"، بمعنى آخر البحث عن جملة الشروط الضرورية والكافية التي تميز الأقصوصة، والتي على أساسها يُعلن انتماء نص ما إلى هذا الجنس الأدبي أو خروجه عنه، بشكل من السرامة والتحديد الدقيق لمحاورة الجنس أو المقولة. وهو الهدف الذي سعى إليه النقاد. ولم يتيسر لهم هذا التعريف لأنهم لم يتوصلوا إلى تحديد الشروط الضرورية والكافية التي يمكن أن تجمع جميع تحقيقات الجنس، وخصوصاً أن هذه الشروط، كما ذكرنا، يجب أن تكون ضرورية، بمعنى أن الضرورة تنطبق على كل شرط من هذه الشروط، وكافية، بمعنى أن مجموع

الشروط هو الكافي. وليس كل واحد منها على حدة.

فإننا حددنا سمات القصة القصيرة في المميزات الآتية مثلا: القصر، والتكثيف، ولحظة الأزمة... فيجب أن تتوفر كل أقصوة على هذه السمات، أو تخرج عن مقولة "القصة القصيرة"، وهو ما وقف النقد دون تحقيقه، ذلك أن النجز النصي يقر بوجود أقاصيص يغيب عنها أحد هذه العناصر، أو حتى جميعها. لذلك فإن البحث عن حد للأقصوة وفق هذا النموذج الأرضي غير ناجح. وغير دقيق، وغير شمر، ولا يحل إشكالية الأجناس عامة، بل هو غير متيسر، فالأقصوة "من أي جانب انتهت، سواء من جانب الطول، وهو الأكثر وضوحا، إذ تسعى في التقليد الإنجليزي "قصة قصيرة"، أو من جانب حضور السارد، حتى بشكل خفي، أو من جانب التركيز؛ لا تظهر بما يشفي ويثبت خضوع الأقصوة لتعريف حصري"^(١٠٠).

يبدو من خلال هذا الطرح أن نظرية الأجناس الأدبية تشهد مأزقا خطيرا يهدد وجودها ذاته. وللخروج من هذا المأزق نقترح فهما طرازيا للمسألة الأجناسية وفق ما تقدمه نظرية الطراز/ علم الدلالة العرفاني، من مبادئ تتعلق بالقولة. فكيف نظر علم دلالة الطراز إلى المَقُولَة؟ وكيف يمكن أن نهم في شونها المسألة الأجناسية؟

تقدم الرؤية الطرازية صورة جديدة للمَقُولَة والمَقُولَة. تقوم على عدد من الفرضيات يمكن أن ننظر في شونها في قضية الأجناس الأدبية.

١- المَقُولَة تمتلك بنية داخلية طرازية:

هذا البند يقوم على دحض أحد مقومات النظرية الكلاسيكية، نظرية الشروط الضرورية والكافية، التي تشير أن العناصر داخل المَقُولَة على الدرجة نفسها، فليس هناك عنصر أفضل من عنصر، بحكم أن جميعها تمتلك الشروط الضرورية والكافية التي تحدد انتماءها إلى القولة. ولكن بحوث العرفانيين من علماء النفس، وتخصيصا بحوث روش، أكدت أن البنية الداخلية للمَقُولَة تقوم على تعشيلية تدرجية، فمثلما أن عناصر المَقُولَة ليست أمثلة متماثلة، فإن المَقُولَة لا يمكن أن تحافظ على الصورة التي كانت عليها في نموذج (ش.ش.ك)، فتتطبعها الداخلي يجب أن يعكس هذا التدرج الطراز. فالطراز سيبدو في المَقُولَة بمثابة العنصر المركزي الذي تنظم حوله كل عناصر القولة. فالمعبريات التي لها درجة تعشيلية شميعة، والتي هي تبعا لذلك أمثلة سيئة للمَقُولَة، مثل الزيتون في مقولة الغلال، أو الدجاجة في مقولة الطير، تُصور على حواف المَقُولَة. والأمثلة التي لها درجة وسيطة (intermédiaire)، مثل "الكثاري" في مقولة الطير، و"الكاتبش" في مقولة الكلاب، فتوضع في مكان وسيط بين المعبريات الطرازية والمعبريات الأقل تعشيلًا للمَقُولَة. وبذلك فالمَقُولَة تنبني على بنية تدرجية تنطلق من الأمثلة الطرازية وصولا إلى الأمثلة الواقعة على الحواف"^(١٠١).

في ضوء هذا المبدأ الذي تقوم عليه نظرية الطراز يمكننا النظر إلى الأجناس الأدبية باعتبارها مقولات، وباعتبار التحقيقات النصية لكل جنس تمثل عناصر القوة. وعلى هذا الأساس فالأجناس في اعتقادنا تمتلك بنية داخلية طرازية، حيث لا يمكن اعتبار النصوص داخل كل جنس على الدرجة نفسها، فهناك نصوص طرازية أو شبه طرازية، ونصوص أقل طرازية. ونصوص على حافة المَقُولَة. وإذا نظرنا إلى القصة القصيرة جنسا أدبيا يمكننا أن نجد نصوصا طرازية ونصوصا أقل طرازية. ولكن كيف يمكن أن نحدد طرازية هذه النصوص؟

في الواقع أن علم دلالة الطراز يحدد مفهومين للطراز"^(١٠٢):

المفهوم الأول: هو الذي حُدّد منذ أعمال روش الأولى باعتباره العنصر المركزي (The central member)؛ ومثال ذلك مقولة الغلال، وهو الموضوع الذي يورب من طرف روش (1973)، فالتفاح يعتبر عنصرا طرازيا بينما الزيتون يتنظر إليه باعتباره عنصرا أقل تعشيلًا

للمقولة، وبين الاثنين نجد تدرجا تصاعديا باعتبار مقياس التمثيل، مثل الشمس والأنتاناس والفراولة والتين.

المفهوم الثلثي: ارتاح بعض العرفانيين من علماء الدلالة من المفهوم الأول للطراز باعتباره الممثل الأبرز للمقولة إلى مفهوم ثان حدده ديوبو D.Dubois بأنه المثال الذي "يحوصل" و"يلخص" الخصائص البارزة للمقولة، فالطراز خرج من كونه النموذج الأمثل إلى اعتباره كيانا مكونا من خصائص نموذجية. وهذا يمكن أن يجعل على رأي داتيهال ديوبو D. Dubois من الطراز مفهوما مكونا من خصائص قد لا تجتمع أبدا في قيمة معينة. بمعنى أن الطراز هو تمثيل ذهني، ولا يمتلك بالضرورة ممثلا واقعا أو معبرا واقعا.

انطلاقا من هذين المفهومين للطراز يمكن أن ننظر في مقولة القصة القصيرة. وفي ضوء المفهوم الأول للطراز يمكن أن نحدد بعض القصص القصيرة التي نرى أنها طرازية أو شبه طرازية. ولعل في قول أحد النقاد "إن القصة القصيرة هي موباسان، وموبسان هو القصة القصيرة". خير هاد لنا لتبين القصص الطرازية وهي في حيز التحقق. وتوجد نادية كامل بعض ما يميز القصة الموباسانية بقولها: "فالتحدث بسيط، خط واحد لا تعرج فيه ولا ازدواج. يوصلنا الكاتب قبل بداية القصة - فيما لم نقرأه- إلى لحظة تفجير: نرى الشخصيات أمامنا بكل ماضيها ورواسيها وبيئاتها وتكوينها النفسي والجسماني. وهي على أعية الاستعداد للحظة التفجير التي ستطالعا بها"⁽¹⁾.

وإذا اعتبرنا كتابات محمد ومحمود تيمور هي الممثل الأفضل للقصة الموباسانية في الأدب العربي. جاز لنا القول بأن قصص هذين الرائدین من القصص الأكثر طرازية. ويمكننا أن نعم فنقول إن القصص التقليدية كما هي عند الأخوين تيمور. وعند يوسف إدريس وتجب محفوف في بدايتها. وعند محمد العربي وعلي الدوعاجي تمثل القصة القصيرة الأكثر طرازية.

وإذا نظرنا إلى الطراز باعتباره تمثيلا ذهنيا، لا يخلص بخصائصه - بالضرورة - عنصرا محددا من عناصر القولة. يمكننا أن نشبط هذه السمات النموذجية مثلا في: القسر، والم شروع الواقعي، والذروة الدرامية، والتكليف... مع إمكان توسيع هذه الخصائص. ولصنف القصص القصيرة تبعا لقرنها أو بعدها عن هذا الطراز.

٢- درجة التمثيل وعلاقتها بدرجة الانتماء إلى المقولة:

إن اعتبار المقولة ذات بنية تدرجية طرازية. تتشكل من نماذج طرازية حولها تتجمع بشكل يقرب أو يبعد أمثلة أقل نموذجية. قاد إلى المائلة بين درجة تمثيلية العنصر في القولة ودرجة انتمائه إلى هذه المقولة. ومثال ذلك أن "الدوري" له درجة تمثيلية أكبر من البهجة في مقولة "الطير". فهو لذلك يعتبر ليس فقط الممثل الأبرز للقولة الطير بل هو أفضل الطيور. أو "هو أكثر طيرة" من الآخرين" مثالا عبر عن ذلك كورديه F. Cordier.

فالقول بأن مثلا ما هو أفضل طير. أو طير أكثر من الآخرين. هذا يعني أنه ينتمي بدرجة كبيرة إلى هذه المقولة. فدرجة الانتماء تفسر إذن هنا بدرجة التمثيل، أي بدرجة الطرازية. فالحكم على عنصر ما بكونه أكثر تمثيلا للمقولة، يعني أنه يكتسب درجة الانتماء الأفضل. إن عناصر القولة في نظرية الطراز، ليست كما هو الأمر في النموذج الكلاسيكي. لها درجة الانتماء نفسها، لكنها تتفاوت في درجة انتمائها إلى القولة حسب درجة تمثيلها لها⁽²⁾.

وتبعا لهذا الفهم فالقصص القصيرة ليست على الدرجة نفسها من التمثيل للمقولة. فهناك قصص أكثر تمثيلا للمقولة من قصص أخرى. ويستتبع هذا القول بأن درجة الانتماء للمقولة تتعلق بدرجة التمثيلية. فلا شك أن قصص محمود تيمور "فرعون الصغير" و"الحاج شامي" و"تهوت الخفير"، أو قصص يوسف إدريس "أرخص ليلي" و"المكنة" و"الحالة الرابعة"، أو قصة الدوعاجي "في شاطئ حمام الأنف". هي أكثر طرازية من قصص إدوار الخراط ومصطفى الكيلاني وإبراهيم

درعوثي... (ولا يحمل قولنا بأن هذه القصة أكثر طرازية أو أقل طرازية أي حكم قيمة). وبذلك فإن انتماء أي نس إلى مقولة - أو جنس - القصة القصيرة ليس عملية حاسمة وصارمة كما فهمنا من نظام القَوْلَة التقليدي، بل هي مسألة تدرج. لذلك تحدثت روش ولايكوف من بعدها عن الحدود الضبابية للمقولة. فالمسألة لا تعود إلى الصحة والخطأ. بل تعود إلى درجة الصحة. فهناك ضرب من التدرج من الصحة إلى الخطأ.

٣- الحدود الضبابية (flou) للمقولات:

على عكس منوال الشروط الضرورية والكافية الذي يرى أن المقولات حدوداً مبسطة بشكل جيد. ويعلم بكل صرامة إذا ما كان هذا الشيء ينتمي إلى هذه المقولة أم لا، وهذا ما جرت عليه الأبحاث التقليدية في علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا، في اعتبارها المقولات ككيانات محددة ومنطقية. وهي في انتمائها معرفة بجملة سمات ضرورية وكافية. على عكس هذا التصور فإن نظرية الطراز كما أسست لها روش تنتهي إلى مفهوم ضبابي للمقولات. حيث إن فكرة الفصل التام بين عناصر هذا القسم والعناصر التي تنتمي إلى الأقسام الأخرى هي فكرة متروكة "فالانتماء إلى مقولة ما، كما أكد جورج لايكوف الذي دافع سنة ١٩٧٢ عن أطروحة الضبابية القولية (flou catégoriel)، ليس سؤالاً بسيطاً نجيب عنه بنعم أو بلا، ولكنه في الأساس عملية تدرج"^(١). فالمسألة لا تعود إذن إلى الصحة والخطأ، وإنما إلى درجة الصحة، فهناك ضرب من التدرج من الصحة إلى الخطأ. ولتسرب لهذا التدرج المثل الآتي، قياساً على المثل الذي ضربه كليبور لمقولة الطير^(٢):

- أ - "الحاج شلبي" لمحمود تيمور قصة قصيرة. صحيح"^(٣).
- ب - "القط جوهري" لمحمود بلعيد قصة قصيرة. أقل صحة من "أ"^(٤).
- ت - "حكاية باب" لعز الدين الدني قصة قصيرة. أقل صحة من "ب"^(٥).
- ث - "تحولات الشب بوحدة القياس الفلكي" لإبراهيم الكوني^(٦) قصة قصيرة. أقل صحة من "ت".
- ج - "عشرة وجود في جسد واحد" لمطفى الكيلاني قصة قصيرة^(٧). أقل صحة من "ث".

٤- التشابه الأسري:

إن عناصر المقولة لا تمتلك خصائص مشتركة بينها جميعاً، بل هي لتعالق على أساس نظام التشابه الأسري. هذه الفرضية تنبئ على جملة الفرضيات السابقة، فإذا وقع رفض منوال ش.د.ك. باعتباره مقياساً تعريفاً للمقولة. ولم تعد العناصر داخل المقولة لها الوضعية القولية نفسها، بمعنى أن الأمثلة داخل المقولة ليست على الدرجة نفسها من التمثولية. وأضحى بذلك حدود المقولة باهتة وغير مبسطة بدقة. فإن نظرية الطراز بحثت عن مقياس آخر غير منوال ش.د.ك. تجتمع بموجبه عناصر المقولة. فإذا كانت عناصر المقولة لا تتقاسم جملة خصائص مشتركة، فما هي العلاقة التي تجمع العناصر داخل المقولة؟

وجدت روش ورفاقها في مصطلح فيتجنشتاين (L. Wittgenstein). "التشابه الأسري" (Family resemblances)، الوارد في كتابه "استقصاءات فلسفية" (Philosophical Investigations) ضالتهن. وقد مثل هذا المصطلح الفيتجنشتايني أول خلخلة شهدتها النظرية الكلاسيكية. فإن كانت المقولة حسب هذه النظرية لها حدود واضحة. وتحدد عن طريق الخصائص المشتركة بين عناصرها، فإن فيتجنشتاين بين أن مقولة مثل مقولة "اللعب" لا تستجيب لهذا النموذج التقليدي، لأنه ليس هناك خصائص تجمع بين كل الألعاب. فعقولة الألعاب تترابط فيما بينها بما يسميه فيتجنشتاين "التشابه الأسري". فأعضاء العائلة يتشابه الواحد منهم مع

الأخر بطرق مختلفة، فيمكن أن يتقاسموا البنية نفسها، أو ملامح الوجه نفسها، أو لون الشعر نفسه، أو لون العينين، أو الزواج. ولكن ليس هناك خصيصة واحدة يشترك فيها جميع أفراد الأسرة. والألعاب من هذه الجهة تشبه الأسرة. فالشطرنج والدومينو يتقاسمان كلاهما خصيصة المناقصة والمهارة، والبوكر (poker) والشطرنج يتقاسمان "المناقصة" والبوكر والعانس (oldmaid) يشتركان في كونهما لعبتين ورقيتين... إلخ. وهذا يقتضي - كما يقول موشر (J. Moeschler) - أن أي عنصر من عناصر العائلة المعطاة يتقاسم على الأقل خصيصة من الخصائص مع عنصر آخر من عناصر العائلة. إنه نوع العلاقة التي تجمع بين مختلف عناصر مقولة اللب: فمن الأكيد أنه لا يوجد ترابط من النظرة الأولى بين البريدج والرجبي، ولكن يوجد بين الرجبي وكرة القدم وبين كرة القدم وكرة السلة... إلخ⁽¹⁾. وإيجازاً، فالألعاب تماثل عناصر العائلة، فهي تتشابه الواحدة مع الأخرى بطرق مختلفة ومتنوعة، وبذلك فالذي يجمع مقولة اللعب ليس الخصائص المشتركة على متوال (ش.ض.ك)، بل تشابه تسلسلي على أساس نظام التشابه الأسري⁽²⁾.

ويقدم مفهوم التشابه الأسري حلاً ناجعاً للمسألة الأجنبية. فليس من الضروري أن يكتب أي نص السمات الطرازية ليكون قصة قصيرة. بل يكفي أن يمتلك سمة أو أكثر من السمات التي تميز الطراز ليكون قصة. بل قد لا يمتلك أيها ويكون قصة. فالتشابه الأسري ليس ضرورة تشابهها مع الطراز كما فهمت ذلك إليانور روش بل هو تعالق قد يحدث حتى مع العناصر غير الطرازية كما بيشت النظرية الموسعة للطراز. وكما يمثل رسم جيفون T.Givon الآتي:



وعلى هذا الأساس ترتبط العناصر الأكثر طرازية مع تلك الأقل طرازية، ويبقى الطراز نقطة مرجعية عرفانية Cognitive reference point، على حد عبارة روش، لقولنا وأنساقنا التصنيفية.

٥- مبدأ التشابه الإجمالية:

ولكن قلنا قد يقول إن النتيجة التي يقدمها مفهوم التشابه الأسري في نظرية الطراز الموسعة صعبة القبول، فأي شيء يمكن أن ينتمي إلى أي مقولة. فمفهوم التشابه الأسري يقترح فقط أن شيئاً ما من أجل التصاقه إلى مقولة ما عليه أن يتقاسم على الأقل خصيصة مع عنصر من عناصر المقولة. وانطلاقاً من هنا يمكن أن نقول إنه، شيئاً فشيئاً، كل أشياء العالم يمكن أن توجد في هذه المقولة. كما يمكن أن توجد في كل المقولات الأخرى.

فإذا كان شيء ما "س"، هو عنصر من المقولة "أ"، وإذا كان الشيء "ن" يتقاسم مع "س" الخصيصة "خ" فـ"ن" تنتمي تبعاً لذلك إلى "أ".

وإذا كان الشيء "م" يتقاسم مع "ن" الخصيصة "ك" (يمكن أن تكون مختلفة عن "خ") فـ"م" تنتمي إلى "أ". وبذلك فكل أشياء العالم يمكن أن تنتمي إلى "أ".

ولنأخذ مثلاً على ذلك مقولة الطير، فهناك خصيصة مشتركة بين الإنسان وأي طير وهو أنه ثنائي القدمين (bipède). ويمكننا أن نقول إذن إن الإنسان طير. ولنأخذ مثلاً ما نحن بمصدده فقد تشترك القصة مع الخرافة في البهر. وقد تشترك الخرافة مع الأسطورة في المجانبة، والأسطورة قد تشترك والشعر في اللغة المجازية، هل نحن إذن باعتبار هذا الفهم أمام جنب واحد؟

مثلاً يمكن ملاحظته فالتقولة عن طريق التشابه الأسري (كما فهمه موشر في هذا السياق) تؤدي في الأخير إلى غياب المقولة⁽³⁾.

ف نقول إن الالتئام إلى القولة عند العرفانين لا يتم بصورة تحليلية. بمقارنة كل خصيصة من خصائص عنصر ما بخصائص الطراز أو خصائص عنصر آخر. ولكن الأمر يتم بشكل كلي. وهذا ما يجعل نظرية الطراز تخالف النظرية الكلاسيكية. وعلم الدلالة البنوي تحديدًا. ذلك أنها تعتمد "مبدأ المشابهة الإجمالية Similitude globale من حيث الصورة. وهذا المبدأ هو أساس القولة في نظرية الطراز (وتحديدًا الطراز باعتباره محور القولة)⁽¹⁴⁾.

٦- مفهوم صلاحية الإشارة وموره في تحديد عناصر الجنس:

يعتبر مفهوم صلاحية الإشارة cue validity مفهوما مركزيا في تمييز القولات. وقد عرفت صلاحية إشارة مقولة ما (category cue validity) باعتبارها مجموع صلاحيات الإشارة لكل خصيصة من خصائصها. فمقولة ما لها عدد كبير من السمات المشتركة بين عناصرها. فلها أيضا صلاحية إشارة كبيرة جدا مقارنة بمقولة لها عدد ضئيل من السمات المشتركة. وتكون خصيصة ما لها صلاحية إشارة مرتفعة عندما تكون مشتركة بين عناصر القولة. وتمييزية في آن. بمعنى أنها تميز عناصر تلك القولة عن غيرها من القولات. وللتصور مثلا أنك رأيت كائنًا حيا برعائف. فأنت تستطيع أن تؤكد أنه سكة. فالرعائف لها صلاحية إشارة مرتفعة بالنسبة إلى مقولة السمك وصلاحية إشارة ضعيفة بالنسبة إلى مقولات أخرى⁽¹⁵⁾.

وللأجناس الأدبية بمختلف أنواعها سمات مخصوصة تمتلك صلاحية إشارة مرتفعة بمعنى أنها مشتركة بين أكبر عدد ممكن من عناصر الجنس. وتمييزية بمعنى أنها تجعل ذلك الجنس مختلفا عن غيره. وإذا نظرنا إلى بعض سمات القصة القصيرة وجدنا أن لها صلاحية إشارة مرتفعة. مثل "القصر" الذي يمتلك صلاحية إشارة كبيرة تميز هذا الجنس. ذلك أنه مشترك بين عدد كبير من القصص. وهو ما يميز هذا الجنس عن غيره من الأجناس وخاصة منها الرواية. ولقائل أن يرد هذا القول بادعاء أن القصر ليس من معيزات القصة القصيرة. ذلك أننا نجد قصصا قصيرة "طويلة"⁽¹⁶⁾. وأتينا كذلك يمكن أن نجد روايات قصيرة. فنقول إن ما قلته صحيح لكن القصر له صلاحية إشارة قوية في القصة القصيرة. وصلاحية إشارة ضعيفة في الرواية. ذلك أن هذه الخصيصة ليست القاسم المشترك الذي يمكن أن نجده بين عديد الروايات. والطول يمتلك صلاحية إشارة قوية في الرواية وصلاحية إشارة ضعيفة في القصة القصيرة. ذلك أن الطول ليس سمة مشتركة بين أغلب عناصر الجنس. لذلك يبدو القصر خصيصة لا يمكن إنكارها في القصة القصيرة. وكذا الأمر بالنسبة إلى خصائص مثل الكثافة والإيجاز. ولذلك يعتبر مفهوم صلاحية الإشارة مفهوما ناجعا لتمييز الأجناس.

٧- تسمية الفهم:

إن فهمنا للعالم لا يتم بصورة موضوعية عند العرفانين. بل هو أمر نسبي يشطلق من النظام التصوري الذي يهتني الفهم المؤسس على نظام ثقافي معين. لذلك يختلف الفهم باختلاف الثقافة واختلاف الأنظمة التصورية المبنية على هذه الثقافة. فالفهم إذن ليس مسألة موضوعية دقيقة وصارمة كما هو الأمر في النظرية الكلاسيكية. بل إن الأمر نسبي ويتعلق بزوايا النظر التي تقارب من خلالها شيئا ما. "وبما أن الأبعاد الطبيعية للمقولات تصدر عن تفاعلنا مع العالم. فإن الخصائص التي تقدمها ليست خصائص للأشياء في ذاتها. وإنما هي خصائص تفاعلية قائمة على الجهاز الإدراكي للإنسان وتصوراتها للوظائف... الخ"⁽¹⁷⁾. فالسألة تتعلق بتفاعلنا مع العالم وطريقة إدراكنا له. هذا الإدراك النسبي بطبيعته. ومن الأمثلة المعروفة التي يتداولها العرفانيون مقولة الصور الملتبسة أو الخداع البصري. فإذا تأملنا في الصور التالية مثلا فيمكن أن نكتشف في كل واحدة أكثر من صورة انطلاقا من زاوية النظر التي ننظر من خلالها:

فلذا ركزنا على البياض في الصورة الأولى بدت لنا مزهية. أما إذا نظرنا إلى السواد فيها فيبدو لنا وجهان متقابلان. أما الصورة الثانية فتظهر من زاوية صورة امرأة عجوز ومن زاوية أخرى صورة شابة. أما صورة الليل فتبدو صورة عادية من النظرة الأولى. ولكن عندما نتساءل عن عدد أقدام هذا الليل فالإنتباه يقع بين أربعة وثمانية. فالسؤال المتعلق بمادية هذه الأشياء يرتبط بها إذا كان بإمكاننا أن نراها بهذه الطريقة أو تلك. وبالكيفية التي تتدخل بها أنساقنا المعرفية-الإدراكية في التكوين الخلاق لأحكامنا القولية يصمد ما نراه^(١٧٦).

وعلى هذا الأساس يجب أن ننظر إلى الأجناس الأدبية. فنحن نحدد انتهاء أثر ما إلى هنا الجنس أو ذاك انطلاقاً من زاوية النظر التي ننظر من خلالها إلى هذا الأثر. فالسألة ليست مسألة حسم. كما هو في النظرية الكلاسيكية. ولكن المسألة تتعلق بطبيعة إدراكنا وتفاعلنا مع هذا الأثر. وفي ضوء ما رأينا نتيبن أن عجز النقد عن تعريف مخصوص للأجناس يرجع إلى بحثه عن حد أرسطي لها يكون جامعاً لجميع عناصرها. وهو ما لا يتم. وقد بدا لنا أن ما قدمته نظرية الطراز. التي هي في الأساس نظرية في النقولة. من مفاهيم. يمكن أن تساعدنا على فهم المسألة الأجناسية. وفي إطار هذه الرؤية نحاول معالجة بعض الإشكاليات المتعلقة بمسألة الجنس.

تداخل الأجناس:

إن الأجناس الأدبية في صيرورتها التاريخية تتحول من تحقيقات طرازية أو شبه طرازية إلى تحقيقات تقع على حواف النقولة. وفي هذه التحولات تلتقي الأجناس وتتداخل وتترابط فيما بينها. وعلى هذا تجري الأجناس في اعتقادنا وتجري القصة التفسيرية. التي تلتقي على التحوم مع أجناس أخرى كالحكاية. والخرافة. والأسطورة. والخير. والذادة. والمقامة. والرواية. والشعر... لذلك تلاقى هذه النصوص الواقعة على الحواف مشكلة في التجنيس. والواقع كما قلنا أن الأمر لا يقتضي الحسم بلا أو بنعم. بل إن المسألة نسبية وتدرجية. ولا ضير أن ندخل من هذه النقولة إلى تلك. فالحدود بين النقولات شبيهة كما أكدت روش ورفالها. ولعل بُعد هذه النصوص عن التحقيقات الطرازية هو الذي دفع بالبعض إلى القول بموت الأجناس.

موت الأجناس:

ترجع مقولة موت الأجناس إلى الكاتب الفرنسي فرديناند برونتييه F.Brunetiere (١٨٤٩ - ١٩٠٦) متأثراً بنظرية التطور عند داروين خاصة. فالأجناس الأدبية تولد وتنمو وتتطور ثم تموت مثلها مثل الكائن الحي. وبلغ هذا التوجه أوجه مع بنديتو كروتشه Beneditto Croce. الذي "يشعر بمصر جديد لأثر أدبي متعدد على كل الحدود. متحرر من كل قيد أجناسي. جسمه. بعد ذلك "هنري ميشو" في ما أسماه "الأثر الكلي"^(١٧٧). وتواتر هذا الفهم ولتلقه نقادنا العرب. واعتبروا على خطى برونتييه أن "الأجناس الأدبية نتاج بيئة معينة وجهاز حضاري خاص. وهي تموت عندما تفقد القدرة على التعبير عنها"^(١٧٨). ونعتقد أن هذا الفهم في حاجة إلى إعادة نظر. فالأجناس في اعتقادنا لا تموت وإنما تتحول. وإذا أردنا استعمال لفظ الموت فالذي يموت ليس الجنس بل التحقق الطرازي لذلك الجنس. ولعل الذي دعا إلى القول بموت الجنس هو ابتعاد تحقيقات الجنس عن التحقق الطرازي. حيث بدا من الصعب تبين الخيط الرابط بينها. ولعل هذا ما دعا عبد العزيز شيبيل إلى القول: "أنتسأل هل حان الزمن لشرب من الفراسة تحاول أن تشظ هذا الشتات في سلك يجعلنا نترك أنه بسبب ظروف معينة أو متطلبات معينة ظهر هذا الجنس إن كان جشاً ثم تطور فتحوّل إلى جنس آخر..."^(١٧٩). وإلى هنا يذهب كلود ليفي ستروس

في دراسة الأسطورة: فالأساطير عنده تتحول ولا تموت، "والأسطورة مثلها مثل العلامة اللغوية تنفذ أصالتها في رحلتها عبر التاريخ. فهي تنفذ بعض أسطورياتها وتكتسب أسطوريات جديدة. وهكذا تتحول الأسطورة وبعاد تشكيلها حسب المجتمع الذي توجد فيه وتتحول إليه. بل إنه يعاد خلقها من جديد. ومثال ذلك أسطورة تيمون التي فقدت العديد من أسطورياتها واكتسبت أسطوريات جديدة أثناء تحولها من الحضارة البابلية إلى الحضارة اليونانية، وصارت تعرف باسم أوديسس. وقد يهيم أسطوريوم واحد داخل أسطورة ليهام في إعطاء تشكيل جديد لها وقد يختلف هذا الأسطوريوم المهيمن من شخص إلى آخر"⁽¹⁾. "بل إن الأساطير قد تستحيل بعد فقدانها طابع القداسة إلى مواضيع لا قدسية مثل الخرافات والقصص والحكايات العجيبة وما أشبه ذلك"⁽²⁾. وبذلك نقرأ مع تودوروف "بأن الأجناس تتحدر بكل بساطة، من أجناس أخرى، وبأن جنسا جديدا ما هو دائما حاصل تحويل واحد أو عدة تحويلات لأجناس قديمة"⁽³⁾.

لذلك فإن الأجناس في اعتقادنا تتحول. وفي تحولها قد تندغم في أجناس تحتشها، أو تحتش بعض سماتها، أو تولد أجناسا جديدة.

نشوء الأجناس الجديدة:

نعتقد أن نشوء الأجناس الأدبية الجديدة يقع على تخوم المقولات نتيجة تفاعل التحقيقات الأجناسية الأقل طرازية فيما بينها، ونتيجة بعد هذه التحقيقات عن أصولها الطرازية. ولكن نشوء الأجناس الجديدة يقتضي مبدأ التراكم والأطراف الذي يخول للتأقذ رسم هذا الجنس وضبط ملامحه. "ولما كانت النصوص ظواهر أدبية حية فإن تكرار مجموعة من النصوص تكرارا ممتدا في الزمن الزمان، ومرتحلا في المكان الممكن وفق نسق معين يؤول - من باب التصنيف - إلى إدراجها ضمن نمط يصطلح عليه اصطلاحا خاصا"⁽⁴⁾.

ويبدو أن عدم نشوء أجناس جديدة في العصر الحديث يرجع إلى هذا السبب، ذلك أن الحداثة التي تقوم في الأساس على تقويض الثوابت، ورجع السائد والمألوف، في حركة تجدد مستمر. وقلت دون تحقق تراكم في نصوص معينة يسمح بتكونها جنسا أدبيا. فعدم وجود التراكم هو الذي يمنع النصوص التي ولدت على التخوم من أن تتحول إلى أجناس.

إن هذه الرؤية التي قدمناها للمسألة الأجناسية تجعل الحديث عن كتابة خارج الأجناس غير ذات أسس، وتجعل من دعوة موريس بلانشو⁽⁵⁾ إلى كتابة تتمرد على الجنس، دعوة تتعارض مع نظام اشتغال الذهن البشري نفسه المجهول على المقولة والتصنيف. لذلك يمكن القول إن "الكتابة، إذن، إما كانت صفتها أو عصرها أو فلسفتها لا يمكن أن تمتنع عن التجنيس حتى وإن كانت خارج منظومة الأجناس المؤسسة Institutionnalisés. بما في ذلك بعض اتجاهات الكتابة الحديثة القائمة على مبدأ اختراق الجنس Transgénérique"⁽⁶⁾. وبهذا الأمر يقر باخثين وتودوروف وروبرت يابوس الذي يقول: "كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو اصطلاح عام اجتماعي أو مشروع بساق، فكذا لا يمكن أن نتصور أثرا أدبيا يمكن أن يقتزل في ضرب من الفراغ الإخباري. ولا يكون مرتها بوضعية خصوصية في الفهم، وفق هذا الاعتبار فإن كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس مما يؤول إلى التأكيد بكل بساطة أن كل أثر يفترض أفق انتظار، أي مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتضمنه من تغلب تقويمي"⁽⁷⁾. وذلك على الرغم من اختلاف الأسس النظرية التي يطلق منها كل من باخثين وتودوروف ويابوس والعرفانيين.

وبعد تقديم هذه الرؤية للمسألة الأجناسية عموما، ولجنس القصة القصيرة تحديدا، يمكن أن نتساءل عن مسار القصة القصيرة التونسية والقصة القصيرة العربية.

نعتقد أن نظام التحول الذي طرأ على القصة القصيرة هو نفسه نظام التحول الذي يحكم كل

الأجناس الأدبية. هذا التحول محكوم بالانتقال من التحقيقات الطرازية أو شبه الطرازية للجنس إلى التحقيقات الأقل طرازية، تلك التي تلج على حواف المقلوبة. على أن هذا التمشي هو التمشي الغالب. فلا يمنع في زمن تسيطر فيه التصوص الأقل طرازية من وجود نموس طرازية أو شبه طرازية. بل إن هذا التحول نجده عند الكاتب نفسه. وفي مدونة مخصصة.

ولعل في تصنيف "تيري أوزوالد" Thierry Ozwald الأقصوصة إلى منبجسة Implosive ومتفجرة Explosive، خير موضح لتحول مسار هذا الجنس. فلا شك أن الأقصيص المنبجسة هي أكثر طرازية من الأقصيص المتفجرة. فالقصة تسير من الأكثر طرازية إلى الأقل طرازية. ولعل هذا ما وصل إليه أحمد السعوي في نظره للقصة العربية. يقول: "الأقصوصة العربية، أيا كانت، لا تخرج عن إحدى هاتين الصفتين. فهي، وإن ظلت على مدى من الزمن طويل منبجسة، أي واقعية. رادت الانفجار في الثلث الأخير من القرن العشرين. وبذلك أصبح التمييز بين قسمي الأقصوصة هذين مما تشترك فيه الأقصوصة العربية مع الأقصيص العالمية أيا كان منبتها".

ونجد فيها قديمه إدوار الخراط من حديث عن تحول من القصة التقليدية إلى الكتابة عبر النوعية أو "القصة القصيدة". خير داعم لهذا التمشي.

وكما أشرنا فإن هذا التحول يمكن أن نجده في المجموعة القصصية الواحدة. وفي مجموع إنتاج الكاتب الواحد. وفي الشهد القصصي عامة.

فلو أخذنا "سهرت منه الليالي" لعلي الدوعاجي⁽¹⁾ أنموذجاً. فإننا سنلاحظ تفاوتاً في طرازية القصص ضمنها في هذه المجموعة. فلا شك أن قصصاً مثل "في شاطئ حمام الأنف"، أو "الركن الثير"، هي قصص أكثر طرازية من أقصوصتي "الغرفة السابعة" و"أم حواء". مع ملاحظة أن هاتين الأقصوصتين هما من آخر ما كتب علي الدوعاجي. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مجموعة "النخل يموت واقفاً" لإبراهيم درغوثي⁽²⁾. فقصص مثل "رزق الله"، و"ميركة" أكثر طرازية من قصص "الكلاب" و"الموس" و"حادث مرور".

وإذا نظرنا في التجربة القصصية ليوسف إدريس فإن النقاد يتحدثون عن مرحلتين حكمتا المسار الإبداعي لهذا الكاتب: الرحلة الأولى هيمن فيها "الإيمان في تسجيل الواقع وبنائه على شاكلة فهمنا له وإمكان تغييره" وهي الرحلة التي كانت فيها الكتابة القصصية أقرب إلى النموذج الطرازي ويمكن أن تمثل لها بقصص مثل "أرخس ليالي" و"شغلانة" و"الحالة الراجعة" و"المكثة". والرحلة الثانية وهي "مرحلة الفوص في كل ما لم يصل إليه الفهم بعد"، "فجّل الجديد من قصصه القصيرة يبدأ بداية واقعية مألوفة جداً وبسيطة. حتى إذا توغلنا فيها هربت بنا إلى الغريب والمعجيب هروباً مستلثفاً".⁽³⁾ وتمثل هذه الرحلة قصص مثل "بيت من لحم"، و"الخدعة".

وفي الواقع فإن القصة القصيرة التونسية بدأت تنبت عن النموذج الطرازي منذ أواخر الستينيات. مع كتاب مثل عز الدين المدني⁽⁴⁾، ورضوان الكوني⁽⁵⁾. وأحمد ممو⁽⁶⁾. وسير الميادي⁽⁷⁾. وغيرهم. ولكن هذا لا يمنع من القول بأن القصص الطرازية والأقل طرازية تمايشاً جنباً إلى جنب في الفترات التاريخية نفسها. وإن كان التليلب يكون دائماً عبر الصيرورة الزمنية للأقل طرازية منه للطرازي. وهذا التمايش يمكن أن نلاحظه في الشهد القصصي في تونس الآن. فلا شك أن ما يكتبه عبد العزيز قاخنت وعباس سليمان وعبد القادر بالحاج نصر وعبد الحميد طبابي... هو أكثر طرازية مما يكتبه إبراهيم درغوثي ومصطفى الكيلاني وفوزي الديناري ومحمد سعد يرغل وغيرهم.

ويبدو أن هذا التحول هو الذي حكم الشهد القصصي التونسي والعربي والعالي عامة. من الطرازي إلى الأقل طرازية. ولئن كانت القصص الأكثر طرازية يمثلها الأخوان تيمور. ونجيب محفوظ ويوسف إدريس، في بدايتهما. وعلي الدوعاجي ومحمد العربي. فإن التحقيقات الأقل

طرازية يمثلها اليوم كتاب مثل إنبوار الخراط وزكريا تامر ومصطفى الكيلاتي وإبراهيم درغوثي وقوزي الديناري.

إن ما تقدمه الرؤية الطرازية من مبادئ، حاولنا أن نفهم بمقتضاها المسألة الأجنبية، يمكن أن تقدم حلا ناجعا لإشكالية الأجتناس الأدبية. فهذه الرؤية تخدم الناقد التوافق إلى التحديد والتصنيف. وتخدم البديع الساعي إلى الخروج والتفرد، فللمبدع حرية الإبداع والخروج والتجديد، ولكنه معها تنأى في الروق عن السائد والمألوف لا يخرج عن الحدود الأجتناسية التي هي في حد ذاتها شبابية وشعبية.

الهوامش:

(1) محمد مفتاح، "النصمة أو النص المركب"، مجلة الآداب، العدد ٤/٣، آذار (مارس)، نيسان (أبريل) ١٩٩٨، ص. ٤٤.

(2) أحمد السعاري، في نظرية الأقنوسة، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، ٢٠٠٣، ص. ٤٣.

(3) Etienne, Nouvelle, Universalisa, Paris, France, S.A. 1985. Corpus 13, p166.

نقلا عن أحمد السعاري، مرجع سابق، ص. ٤٢.

(4) عن أحمد السعاري، مرجع سابق، ص. ٤٢.

(5) مرجع سابق.

(6) ماري لويز بروت، "القصة القصيرة: الطول والقصر"، ترجمة محمود عياد، فصول مج. ٢، ع ٤ يوليو-أغسطس-سبتمبر ١٩٨٢، ص. ٤٩.

(7) نادية كامل، "الوإبانية في القصة القصيرة"، فصول، مج. ٢، ع ٤ يوليو-أغسطس-سبتمبر ١٩٨١، ص. ١٨٧.

(8) G.Kleiber : « La Sémantique du prototype : catégories et sens lexical. » P.U.F (1990) P 21.

(9) G Kleiber : idem P 23.

(10) J. Moeschler et A.Reboul : « Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique » Editions du Seuil (1994). P. 384.

وقد انبنى علم المجمع التقليدي على هذه النظرية في المقولة. حيث إن هذه الشروط الضرورية والكافية تتعلق في أغلب التشريرات التكوينية (compositionnelles) بمعنى الوحدة المعجمية. وبعبارة أخرى فهذه المقولة الطبيعية التي تنتمي إليها الألفاظ، تتعلق تصور ما (concept). وبذلك التصور يتعلق لفظ ما. وغرف المعنى المجمي بذلك، في النظرية الكلاسيكية باعتباره معنى حرفيا أو مرجحيا، ومرجعهم في ذلك أن مفهوم الكلمة هو جملة من السمات المرجعية (traits référentiels). فالعنى المجمي يُعرف باعتباره مجموع الشروط الضرورية والكافية التي يجب على الشيء، في العالم أن يحمل عليها من أجل أن يحيل على شيء ما.

(١١) والذاتي (essentiel) هو المنسوب إلى الذات. ويطلق على ما يقوم الموضوع ويلزمه اضطرارا. وهو جزء من الماعية منحصر في الجنس والفصل، وكل خارج عن الماعية فهو عرضي. مثال ذلك النطق في الإنسان. فهو ذاتي له أي يخصه ويميزه. ولذا في ثلاث خصائص:

- الأول أن ينتج رفعه عن الماعية، بمعنى أنه إذا تصور الذاتي وتصورت معه الماعية امتنع الحكم بسلبه عنها.

- والثانية أن يكون إثباته للماعية واجبا، بمعنى أنه لا يمكن تصور الماعية إلا مع تصورها موصوفة به.

- والثالثة أن يقدم على الماعية في الوجودين الخارجي والداخلي.

جميل صليها: "المجمع اللساني" الشركة الماعية للكتاب (١٩٩٤)، مج. ١، ص. ٨٨١.

(١٢) أحمد السعاري، مرجع سابق، ص. ١٩٤.

(13) G. Kleiber. 1990. p.52. J. Moeschler et A. Reboul. 1994. p.387

John R Taylor, « Linguistic categorization : prototypes in linguistic theory » OXFORD University Press 1995. p. 59/60.

(١٥) المرجع نفسه.

(١٦) نادية كامل، مرجع مذكور. ص. ١٨٩.

(17) G.Kleiber.1990.p 52-53

(18) -G Kleiber 1990.p. 53

(١٩) المرجع نفسه. ص. ٥٣/٥٤.

(٢٠) محمود تيمور، قال الراوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دون تاريخ.

(٢١) محمود بلعيد، القط جوهري، الشركة التونسية للفنون الرسم. ١٩٩١.

(٢٢) عز الدين الدنني، من حكايات هذا الزمان، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٨٢.

(٢٣) إبراهيم الكوني، ديوان النثر البري، دار التنوير للطباعة والنشر وناسيلي للنشر والإعلام، ط١، ١٩٩١

(٢٤) مصطفى الكلاتي، من أحاديث القصص، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثانية، مارس ١٩٨٦.

(25) J. Moeschler et A.Reboul 1995. p.387

(26) G. Lakoff , « Women , fire , and dangerous things. What categories reveal about the mind » the University of Chicago Press 1987. p.16.

(27) J.Moeschler et A.Reboul 1995. p.395.

(٢٨) عبد الله سولت، "أثر نظرية الطراز الأصلية في دراسة المعنى"، ضمن حواريات الجامعة التونسية ٢٠٠١ العدد ٤٥ (٢٨٤ - ٢٥٩)، ص. ٢٦٦-٢٦٧.

(29) Lakoff.1987. p. 53.

(٣٠) يمكن أن نذكر مثلا بعض ما يكتبه إبراهيم الكوني ومحمود بلعيد.

(٣١) محمد غالم، التوليد الدلالي في البلاغة والمجم، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص. ٩٥.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٩٥.

(٣٣) عبد العزيز شبليل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، مكتبة الآداب بسوسة، طبعة أولى، ٢٠٠١، ص. ٧.

(٣٤) رياض المرزوقي، "ملاحظات في موت القاص" ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٤، ص ٢١٢. وانظر أيضا، محمد بن صالح: "في موت الأجناس"، مجلة "الحياة الثقافية"، العدد ٧٨.

(٣٥) عبد العزيز شبليل: ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم" ص.٣٢١.

(٣٦) محمد الصالح البوعصراني، "تواشحات الأسطورة واللغة"، مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٣٣، ص. ٩.

(٣٧) محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية وولاتها، دار القارئ، بيروت، ١٩٩٤ ج ١، ص ٧١، الهامش ٣٦.

(٣٨) من فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس: القصص، دار محمد علي الحامي، طبعة أولى، ٢٠٠١، ص. ٤٦.

(٣٩) شعبان بن بو بكر: "الملك جنسا أدبيا"، ضمن كتاب "مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم"، منشورات كلية الآداب منوبة ١٩٩٤، ص. ٢٩٧.

(٤٠) مونس بلانكو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعمة بنعمد العالي وعبد السلام بنعمد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

(٤١) فرج بن رمضان، مرجع مذكور، ص. ٢٠.

(٤٢) نظرية الأجناس، مؤلف جماعي، ترجمة: عبد العزيز شبليل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٤، ص. ٥٥.

(٤٣) أحمد السعاري، مرجع مذكور، ص. ١٩٤.

(٤٤) علي البوعاجي، سهرة منه الليالي، دار شوقي للنشر، ١٩٩٦.

(٤٥) إبراهيم درغوثي، النخل يموت واقفا، صادر للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، أبريل ٢٠٠٠.

- (١٦) حسين الواد: "من طلب الخلاص... إلى أوجاع الكوابيس". تقديم لختارات قصصية ليوסף إدريس. دار الجنوب للنشر. تونس، ١٩٩٨، ص. ١٩.
- (١٧) ومثال ذلك نذكر، خرافات، التي صدرت سنة ١٩٦٨. ومن حكايات هذا الزمان، مصدر مذكور.
- (١٨) رشوان الكوئي، الكراسي المقلوبة، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٣.
- (١٩) أحمد ممو، لعبة مكعبات الزجاج، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٤.
- (٢٠) سمير المهادي، زمن الزخارف، الدار العربية للكتاب، ١٩٧٦.

نقد النقد

ونظير النقد العربي المعاصر

(من أجل وعي علمي بالحضرة والنقد)

و

إدريس الخضراوي

منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهي الفترة التي بدأ فيها النقد العربي الحديث في التشكل في إطار مؤسسة أدبية جديدة. حتى اللحظة الراهنة، وهو يعيش حالة من الانفتاح على التجربة النقدية الغربية تستدعي التأمل والبحث والاستقصاء، فهو لا يكف عن محاولة النظريات والمناهج، ولا يفتأ يستعير كل جديد ساعيا إلى تشييد ممارسة نقدية لها أسسها ومفاهيمها وتصوراتها التي يمكن أن تشكل عامل إثراء للأدب العربي بتطوير أسئلته وتعميق التفكير في نطاق وظفائمه الجمالية والعرفية. وإذا كان الحقل النقدي العربي يشهد حضورا قويا لمقاربات ومناهج متعددة تستظل بمظلات نظرية مختلفة ومتباينة، وهو أمر لا يمكن تجاهل أهميته في التوسع الذي شهده مفهوم الأدب العربي منذ الأربعينيات من القرن الماضي، وتحديدًا مع الرومانسيين العرب الذين كرسوا وصلا عميقا بين الثقافة العربية ونظيرتها الغربية، فإن هذا الإنجاز المتحقق على مدى أكثر من نصف قرن لا يمكن أن يلغى مشروعية التساؤل عما إذا كانت هذه المقاربات والمناهج المتداولة من قبل النقاد والدارسين العرب قد استطاعت أن تفرض وجودها بوصفها استجابة طبيعية لتحولات وانتقالات يشهدها العلم في هذا المجال⁽¹⁾.

إن الباحث المهتم بمتابعة النقد العربي لا يمكن أن يتجاهل كون استعارة هذا النقد للمناهج والنظريات، تتم بمثل أحيانا وتلغيق في أحيان كثيرة. وكان هذا النقد لا يجد في مدونه الثقافية ما يوفر له مطلقا للتفكير في الأدب العربي وفق رؤية منهجية وعلمية تكون نتيجة منطقية لتوترات يحدثها الفهم بهذا الأدب في لحظة ما. من هنا تنفض مشروعية التساؤل عن مدى الأهمية التي قدمها هذا الانفتاح، الذي حدث في إطار مثاقفة كانت لها اشتراطات خاصة، سواء من حيث القدرة على إخضاع المادة النقدية الغربية للفهم والاستيعاب قبل التطبيق، وذلك حتى تتواءم هذه المفاهيم مكانها من التربة الثقافية العربية التي يتغذى منها الأدب العربي ويتخلل من رحمها، أو من حيث التفكير في النقد وفي مطلقاته وأدواته وهي منعمة نقد النقد، أو من حيث القدرة على اقتراح بدائل أخرى وهي مهمة التنظير للنقد. وتتصور أن قدرا مهما من التفكير الذي يقصد إلى تقديم أجوبة علمية بمسدد الالتباسات التي تحف بوجود خطائين نقد النقد والتنظير، ويقترح نفسه بوصفه نموذجا صالحا لهما، هو ما أنجزه الناقد المغربي محمد الدغموني في كتابه المهم "نقد النقد وتنظير النقد العربي"، الذي يعد بحق مساهمة فريدة في بابها، سواء بالنظر إلى دقته في التناول

والعرض، أو من حيث وضوح طرحه وصراحته في مجابهة عوائق الممارسة النقدية العربية وقضاياها، وذلك في إطار وعي إستمولوجي يتحرك بين حقلي العلم والثقافة^(١٧).

يتألف الكتاب من مقدمة وتمهيد وثلاثة أقسام، بالإضافة إلى خاتمة وقائمة بأهم مصادر الدراسة ومراجعها. والهمة التي يقصد إلى إنجازها تتمثل في الاقتراب من نقد النقد والتنظير النقدي، وتفكيك خطاباتها ومساوماتها في ضوء منجزهما. ولا يمكن بلوغ هذه الغاية إلا من خلال الإجابة عن أسئلة أخرى تتعلق بالنقد والدراسة الأدبية ونظرية الأدب وتاريخ النقد. وإذا كان هذا العمل المميز لا يخفى طموحه إلى تخصيص وشعيات موضوعه وبلوغ الفهم العلمي الدقيق بها، يقصد امتلاك الوسائل التي يمكن أن تساعد على تجاوز معوقاتها، فإنه لا يغيب عنه الوعي بحجم الصعوبات التي يولدها البحث في موضوع لا يعرف الثبات. ولهذا يقول لنا الدغمومي بأن الكتاب "يبحث في الاختلاف ويسلم به، ويحاول أن يتلمس نظاما له. ويرسم حدوده وضوابطه الممكنة في مجال النقد الأدبي عموما، وفي حقلي نقد النقد والتنظير النقدي خصوصا"^(١٨).

ومن المفيد القول في هذا الشأن، إن الاختلاف الذي يميز موضوع النقد يعود إلى كونه "لا يستقر ولا يرضى بحدود صارمة ولا يقطع بمرجعية أو استراتيجيات واحدة"^(١٩). فهو نشاط تتجاذبه كثير من الحقول المعرفية، ومن ثم فهو لا يتوفر على مكان خاص به وعلى مقولات من إنتاجه ومتحدرة من صلبه. فوجوده رهن بهذه الحقول المعرفية التي تعدد بأدواتها ومصطلحاتها، وتبصمه بمرجعياتها وطبيعتها تصورها للعالم، ومع أن الحوار بين الآراء والاختلاف في المنطلقات والتصورات التي يتم استخلاصها عند التفكير في نص ما، يشكل أحد مرتكزات التطور الذي تشهده الممارسة النقدية في أي ثقافة ما، فإن ذلك لا يلغي الحاجة إلى ضبط هذا الاختلاف وتنظيمه حتى يتعين نشاطا رائدا للنقد ومكرسا لخصوصية معرفته، تلك المعرفة التي لا تقل دقة وعقلانية وانسجاما عن كل أنماط التفكير الأخرى.

من هذا المنطلق تبدو أهمية الحديث عن النقد والتساؤل عن وضعه وإنتاج معرفة جديدة به. وهذا الخطاب حول النقد هو الذي يمنح نقد النقد والتنظير النقدي حضورا جادا ولافتا. فهما معا يدرسان النقد بقصد بلوغ فهمه، وفهم طبيعته المعرفية التي ينتجها والأدوات التي يسخرها في ذلك. غير أنهما يختلفان ويتمايزان. فالتنقد والتنظير موضوعان لنقد النقد. وإذا كان التنظير النقدي يسمى لاقتراح بديل جديد فإن نقد النقد يدرس منجزا ثابتا وموجودا. وهذا لا يعني أن الوضع المعرفي الخاص بنقد النقد محدود ومضبوط وواضح، ولكنه "نشاط" يسعى إلى التمييز وكيانه ليس محددا بدقة. مازال في مرحلة الشروع الذي تصنعه مجموعة مواضعات واقتراحات لتفاوت في تقديرها وتصورها لما ينبغي أن يكون عليه نقد النقد^(٢٠).

انسجاما مع هذا الفهم اتبهر الناقد في القسم الأول لمأساة مثل نقد النقد والتنظير ومرجعياتهما انطلاقا من أربعة خطابات هي: خطاب التعليم، وخطاب التاريخ، وخطاب التحقيق، وخطاب التنظير. والفصل بين هذه الخطابات هو فصل إجرائي فقط.

١ - خطاب التعليم

يشكل هذا الخطاب بحرية أكبر. كما يستجيب لمقصيدة محددة ترتبط بالؤسسة التعليمية، وينطلق من يقين نهائي لا يقبل الجدل. ولكنه لا يبقى مغلقا على نفسه في الإطار التعليمي الصرف، ولكنه يفتح على جمهور واسع من المثقفين. وبذا يصير خطابا "تقاطع" فيه مقاصد واهتمامات مهنية خاصة وثقافية عامة، ويبرر أن يعطي لنفسه صفة الخطاب المعرفي^(٢١)، ومن ثم فهو يصدر عن معرفة ينبغي تعليمها وإيصالها في صورة حقائق ورسلمات معتمدة الشرح والتأريخ والتصنيف. وبالنظر إلى هذه الخصائص يقلّ التنظير في هذا الخطاب بينما تحشر المعرفة السابقة والجاهزة، وما يحرس الناقد على تأكيده من خلال البحث في هذا الخطاب. هو أن مفهوم النقد

يسير مجرد معرفة سابقة، ومهارة ينبغي امتلاكها. فلا يتم التعامل معه من زاوية علمية. إن خطاب التعليم "لا يتعامل مع النقد بصفته موضوع اكتشاف أو تحقيق أو بناء، وإنما هو موضوع جاهز من قبل ولا يمثل مشكلة ما إلا مشكلة القارئ الموصوف هنا بالنقص في المعرفة"^{١٢١}. ويبرز الدغموي في هذا الإطار انطلاقاً من بعض الكتابات النقدية العربية. كيف تتشابه استراتيجيات هذا النقد، بل إنه لا يمتلك سوى استراتيجية واحدة تقوم على أساس تقديم المعرفة للطلاب وتلبية حاجياتهم ومساعدتهم على تنظيم معلوماتهم. وهذه الممارسة النقدية لا تستدعي حاجة إلى البحث والتأمل والتعمق في التفاصيل^{١٢٢}. ولكنها تكتفي فقط بتقديم المادة جاهزة. وقد يحدث أن نجد بعض النقد الذي يطمح إلى العرض الواسع وتقليب النظر في الأفكار والموضوعات. إلا أن ذلك لا يعني أن خطاب التعليم يرقى إلى مستوى المقاربة العلمية وإلى خطاب التنظير، لأن ما يتضمنه من تصورات وأفكار ورؤى لا تعدو أن تكون إما مقبسة "من تطبيقات سابقة أو منتزعة منها"^{١٢٣}.

٢- خطاب التاريخ

يصعب في نظر الباحث التعامل مع متن تاريخ النقد ضمن متن نقد النقد والتنظير. وهذا لا يعني أن ثمة فجوة عميقة تفصل تاريخ النقد عن نقد النقد والتنظير. فمورخ النقد يحكم طموحه إلى تقديم معرفة عميقة بالنقد. لابد وأن يتسلح بمفاهيم وأفكار ومنطقات ترتبط بشكل أو بآخر بنقد النقد والتنظير النقدي. وما يخص خطاب التاريخ هو طريقته في التعامل مع موضوعه، أي النقد. فمورخ النقد غالباً ما يفكر في الموضوع بوصفه أفكاراً أو إنتاجات أو وقائع. يسعى إلى ترتيبها وفق تحقيق معين أو يحاول من خلالها أن يستنتج نظرية أو منهجاً. لكنه لا يفرق التاريخ والشرح والتفسير إلى البحث في الوقائع وخلفياتها السياسية والاجتماعية. وبسبب من هذه الخصائص فإن خطاب التاريخ له أهداف تتمثل في كونه يطمح إلى "أن يكون بديلاً عن الممارسة النقدية في الحاضر أو تنميتها أو تعديلها أو تكيفها لتتوافق مع النقد السائد"^{١٢٤}. وإذا كان تصفح كتب النقد يغني بحسب الدغموي إلى ملاحظة كثير من المصطلحات الشارحة لتوعية الشئح أو الإجراءات المعتمدة ومنها: المنهج الجمالي، أو التفكالي، أو النهج الموسيولوجي^{١٢٥} فإن الإجراءات مهما تعددت لا تتخلص من هيمنة التاريخ، مما يجعلها محكومة بتحقيق مؤسس على التتبع والتوالي الخاصين بالزمن التاريخي. وهذه الهيمنة للتاريخ على هذا النوع من التحقيق لا يمكن معالمتها في النقد القديم وحده، وإنما تشغل أيضاً حتى في النقد الحديث نفسه. وعلى هذا الأساس يغدو مفهوم النقد ملتصقاً ومتراوحاً بين الضيق والاتساع. ولا يشع حدوداً فاصلة بينه وبين الكلام عن الأدب. وبدلاً من مفاهيم محددة ومضبوطة للنقد. فإن تاريخ النقد يظل فيه مفهوم النقد "شاهداً على توتر في علاقته بمساقفه التاريخي. كما يجسد توازن غير مستقرة في العرفة والذهنية العامة"^{١٢٦}.

٣- خطاب التحقيق

لعل أهم ما يميز هذا الخطاب هو أنه يتداخل فيه خطاب التاريخ وخطاب التنظير، فهو يتداخل مع التاريخ عندما يكتب على دراسة النقد في فترة محددة زماناً ومكاناً. كما أنه يتداخل مع خطاب التنظير عندما يقصد إلى تجديد النظرة إلى النقد متزوداً بمفاهيم أو نظريات بهدف التحكم بالموضوع وبلوغ فهمه. وما دام خطاب التحقيق يدرس النقد السابق بقصد إعادة قراءته والبحث فيه من جديد. بغية استخلاص أشياء جديدة قد تستجيب لقضايا معاصرة. مسنوداً في ذلك بمنهج التحقيق فإنه يصير أقرب إلى نقد النقد. فهذه التساؤل حول فهم النقد وإعادة اكتشافه. وهذا ما فعله طه حسين ومحمد مندور ومحمد التويهي في دراساتهم التي طمحت إلى وضع النقد العربي في عين النقد وفق خلفيات متعددة: نفسية، أو تاريخية، أو موسيولوجية. وضيف

الدغمومي أن خطاب التحقيق يتميز من حيث موضوعاته إما بكونه يحلق في المفاهيم ويبحث في حركتها وارتعالاتها وحوارها، وإما يحلق في النظرية بوسائلها موجودة وتحتاج إلى بحث أو تنقيب، وإما ينظر إلى النهج وسائل الإجراءات والأدوات التي تستعمل في قراءة الأدب. وإما يبحث في نظام موجود في النقد بصورة غير معلنة. وهذا الصنف الأخير جديد ويطلق عليه الباحث صنف القراءة^(١).

٤- خطاب التنظير

يعرف محمد الدغمومي هذا الخطاب بالقول: "إنه خطاب ميتافيزيقي يفكر في النقد بما هو مشكل معرفي، ويقترب إليه من خلال المستوى النظري والمفاهيم والنهج، ويعمل من أجل وضع ممكن في مقابل ما هو سائد"^(٢). وهذا التعريف هو الذي يقود الباحث إلى التساؤل عن المبررات التي يمكن أن تؤكد وجود هذا الخطاب. مادام واقع النقد العربي الحديث محكوما بمفارقة عجيبة، فهو يكشف عن نقل واضح للمفاهيم والنظريات والتأخر دون أن يكون هذا النقد قد حقق تكييفاً ملائماً لما يستعيره مع خصوصيات الأدب في الثقافة العربية. من هذا المنطلق يغدو من المشروع التساؤل عن الكيفية التي يمكن أن تُنظَر بها للنقد العربي في غياب مفهوم واضح وخاص عن النقد. في هذا السياق يرى الدغمومي أن الحسم في هذا التساؤل لا يرتبط "بكثرية الخطابات أو قلتها ولا في الحوافز التي تدفع إلى إنتاجها (...)" وإنما الذي يحسم هو وجود شروط التنظير أو عدم وجودها ومدى مناسبتها لأسئلة الأدب والنقد^(٣). وبداية التنظير للنقد العربي ماثلة إما في صورة مقارنة كما يتبدى من كتاب روحي الخالدي. وإما في شكل مصالحة بين مرجعيات قديمة وحديثة. عربية وغربية، ومنوذج ذلك طه حسين وميخائيل نعيمة، وإما في شكل اتباع منهج أو نظرية دون الوعي بها أو الساعية في وضعها كما فعل محمد مندور. وقد يكون هذا الطريق سهلاً. غير أنه أوصل النقد العربي إلى وضع لا يخفى أثره على الأدب والنقد، حيث كثرت الخطابات النقدية فيما قلّ الأدب. وازدادت المسافة عمقا بينهما. وإذا كانت هذه العلامات دالة على خلل ما في مسار النقد العربي. فإن هذا الخلل لا يحسب البعد التنظيري عن جهود بعض النقاد الذين يطمحون إلى تأسيس نقد جديد أو نظرية عربية جديدة أو منهج خاص. غير أن هذا الإسهام التنظيري في الغالب ما يكون عملاً وأهواً، خصوصاً حينما يقصد إلى إنتاج نظرية أو ادعاء القدرة على تأسيس منهج. في حين أن ما يقوم به "ليس سوى تركيب من عناصر جاهزة تعطيه صفة الجديد بلا مبرر"^(٤). كما أنه قد يتوهم إمكانية تقديم منهج ما على أنه بديل عن تصور آخر. إلا أن كل ذلك لا يمكن أن يرقى إلى مستوى الفعل التنظيري الخلاقي في غياب وعي قد يطرح تصوراً معيناً للنقد دون أن يظل حبيس الشرح والعرض.

بعد أن سأل الناقد محمد الدغمومي متن نقد النقد والتنظير انطلاقاً من هذه الخطابات الأربعة، نجده يشتمل إلى البحث في مرجعياتها. وخصوصاً أن كل خطاب لكي يوجد يظل بحاجة إلى كيان يخلصه في العرف. وعلى هذا الأساس يوفر البحث في المرجعيات التي تزخر خطائياً نقد النقد والتنظير معرفة بالمصطلحات واللغة الواصفة بشكل عام. وانسجاماً مع هذا الفهم يستخلص الدغمومي أن ليس هناك مرجعية واحدة للنقد والتنظير. وحتى إن وجدت هذه المرجعية فمن الصعب تحديدها، لأنها توجد بنمات مع الثقافة وقابلة لأن تتأثر بها. ولذلك نجده يحدد هذه المرجعيات كما يأتي:

١- الرجوع الفلسفي: وهو يكتسي أهمية كبيرة بالنسبة إلى الناقد الذي لا يمكن أن يغض الطرف عن الفلسفة حين يقترح التفكير في موضوعه. وهذا لا يعني أن فعل النقد هو جزء من الفلسفة. ولكن خصيصة الفكر هي شيء، دال على حوار بينهما. ومما يزيد من تعميق هذه العلاقة ما يرتبط بالأدب بوصفه موضوعاً للنقد. فالأدب في سعيه إلى التعبير عن التجربة الإنسانية يبدو

غارقا في الفلسفة ومتأثرا بها وفي حاجة دائمة لها. ورغم عتاقة العلاقة بين النقد والفلسفة فإن تبلورها لم يتحقق إلا حديثا. فـ"الوعي بفلسفة النقد والنقد الفلسفي للأدب هو وعي حديث (...). ولم يتضح هذا الوعي إلا بعد أن تجسد وعيا إستمولوجيا"^(١).

٢- الرجوع الجمالي: يرى الدغموي أن هذا المرجع قد قدم للنقد الأدبي خدمة كبيرة بعد أن انتفع وصار علما مستقلا بذاته هو الإستبطاء. فلقد وفر له "مدخلا جديدا ومفصلا لموضوعه. ومده بعدد من المصطلحات والمفاهيم. فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني"^(٢). ومادام مفهوم الجمال يتداخل بسيرورات ثقافية وفلسفية عامة وسيرورة خاصة بعلم الجمال، كان على نقد النقد والتظهير "أن يضع حدودا بين تلك العلاقات. وأن يضعها لنفسه حدودا هي حدود إستمولوجية ذات مظهر منهجي"^(٣). وليس هذا بالسهل بالنسبة إلى نقد النقد العربي خصوصا في غياب نظرية جمالية عربية، الشيء الذي يجعل هذه الجهود إما تاريخية وإما تعليمية لتفتقر لاستراتيجية واضحة.

٣- الرجوع النفسي: الصلة بين الأدب والذات بمفهومها الواسع قديمة جدا. ويمكن أن نمثل على علاماتها منذ أن اتخذ الإنسان الأدب أداة للتعبير عن شرط الحياة التي يعيشها بكل أحلامه وتطلعاته وانشغالاته وأسئلته حول الحياة والوئد. من هذا المنطلق تلغى هذه الصلة بين الأدب والذات إلى القول بأن المرجعية النفسية قد تم استبطانها والتفكير فيها منذ القدم. كما تكشف عن ذلك كتابات نقدية عربية قديمة من قبيل تلك التي وقّعها قدامة بن جعفر والجرجاني وحازم القرطاجني... غير أن هذه المرجعية لم تنتفع بما يكفي كخلفية يمكن للنقاد أن يستند إليها في دراسة الأدب إلا "بقدر التشاكف الذي شرع لوجود علم النفس في حقل الثقافة العربية"^(٤). وقد وجد الناقد العربي في هذا العلم مادة ثرة تهاها ولا يزال في دراسة نماذج متعددة من الأدب العربي في علاقتها بحيوات الكتاب. وما يسجله الدغموي على هذا المرجع هو عدم تمكنه من "قرص نفسه مدخلا مهمما ذا شأن في قراءة النقد (...). خصوصا بعد أن وجد الناقد بدائل أخرى مثل النقد الموضوعاتي والنقد الأسطوري"^(٥).

٤- المرجع السوسولوجي: يتضمن هذا المرجع بحسب الباحث مقاربات تختلف في نظرتها للعلاقة بين الأدب والواقع. لكنها على الرغم من هذا الاختلاف في زوايا النظر إلى هذه العلاقة لا تخرج عن إطار السوسولوجيا. فهما تعددت المصطلحات وتنوعت فإن "السوسولوجيا هنا إذن، هي المرجعية الأم التي تشغل شعثها تلك المصطلحات"^(٦). والمناهج ذات الصلة بهذا المرجع هي: النهج الواقعي، النهج الأيديولوجي، النهج الواقعي الفلسفي. وقد انتشر هذا المرجع في النقد العربي بشكل واسع خلال السبعينيات، غير أنه لم يتمكن من تحقيق التلازم المطلوب مع النصوص وخصوصيتها، لأنه كان يخدم الواقع الأيديولوجي أكثر مما يخدم الأدب.

٥- الرجوع اللغوي: منذ القدم والعلاقة بين الأدب واللغة تشكل موضوعا أثيرا ومفضلا للنقد. وخصوصا أن الأدب هو خطاب لغوي، بحيث لا نتلقاه إلا من منطلق اللغة. ورغم قدم التفكير في هذه العلاقة من جانب النقد فإن ذلك لم يفرز تصورا محددا ومضبوطا للغة الأدبية من حيث هي نسق مميز ومخصوص. ولم يحدث ذلك إلا مع ظهور اللسانيات التي قدمت نظرة خاصة للغة وأشكال مقاربتها. وفي نقدا العربي يرى الدغموي أن مسألة تبلور الوعي اللغوي في دراسة الأدب يمكن تبين ملامحها منذ الثلاثينيات والأربعينيات انطلاقا من تلك الجهود التي عبر عنها أمين الخولي ومسطفى صادق الراعي وسلامة موسى وهم يستجيبون لأسئلة الأدب في عصرهم. غير أن محاولاتهم كانت محدودة بحيث لم تستطع إحداث "تغيير في مجرى النقد واستحداث وعي جديد"^(٧). وبهذا تكون عملية تحديث النقد قد بدأت في التشكل حينما أخذت البنيوية ومفاهيمها في التسرب إلى الثقافة العربية، الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج متعددة منها: الأسلوبية،

والبنوية، والشعرية، والسيميائية.. وكلها أمدت الناقد بمفاهيم ومصطلحات فتحت مجال البحث في الأدب والنقد.

يتناول محمد الدغمومي في القسم الثاني بعض المفاهيم الرجعية التي تحضر في متن نقد النقد والتنظير وهي: مفهوم نقد النقد، ومفهوم النظرية، ومفهوم المنهج. وبخصوص مفهوم نقد النقد يرى الباحث أن تحديده ليس بالأمر الهين خصوصاً في سياق لا يزال مفهوم النقد لم يتحدد فيه بما يكفي. ومع ذلك فإن الأهمية التي يكتسبها النقد بوصفه عملية فكرية تشرح وتؤسّل رؤية الإبداع. تتطلب نقد النقد وتقرّضه بوصفه ضرورة معرفية يمكن من خلالها فهم أسرار النقد الأدبي ومعرفته أسئلته واتشغالاته. وخاصة أن نقد النقد هو بحث في النقد وتلكيك له وتقليب للنظر في كل قضاياها وأسئلته. ونحن نجد الناقد يميز في مسيرة المفهوم، نحو التشكل والبناء، في السياق العربي بين مرحلتين: مرحلة الإرواح وتقتصر بمجهودات أخذت في التباور منذ أواخر القرن التاسع عشر في ما كتبه يعقوب صروف وشكيب أرسلان. غير أن كتاب "في الشعر الجاهلي" لطف حسين هو الذي يشكل بلورة حقيقية لهذا المفهوم وإن كان هذا الناقد لم يستعمل مفهوم نقد النقد. فأول من وثقه هو العقاد ولكن بشكل لا يخصه في المعرفة ولا يحدد كيانه بدقة. ثم مرحلة التأسيس وفيها انبرى المهتمون بنقد النقد إلى البحث عن كيان معرفي خاص. فقد غدا نقد النقد مطلباً أساسياً وضرورة ملحة للبحث في ما تحقق من إنجاز في حقل النقد. وفي إطار هذه الرحلة بدا واضحاً ما تحقق من تحول يحدد الوعي بالمفهوم. فقد شرع في النظر إلى نقد النقد بوصفه علماً ومنهجاً وطريقة في المعرفة، ومن ثم أصبح بالإمكان تعريف نقد النقد بالنظر إلى موضوعه أو مبادئه أو غاياته أو أدواته. ورغم ما يطبع مفهوم نقد النقد في مرحلة التأسيس من اتساع بحكم اتخاذه لصور متعددة، وتحركه على المستوى المعرفي في اتجاهات مختلفة. فإن إسهام هذه الرحلة في وضع إطار واضح لنقد النقد والبحث له عن مواقع خاص في المعرفة لم يكن إنجازاً مهماً ولا فاقاً.

وليفما يخص النظرية نجد الدغمومي يقر بعدم وضوح هذا المفهوم في السياق النقدي العربي. لأنه غالباً ما يتم توظيفه بطريقة تئأى بكثير عن مفهوم النظرية. فقد صير إما دالاً على أفكار عامة أو مادة فكرية لتنسب لناقد معين أو وجود أفكار لها خصوصية ومرجعية. ويركز محمد الدغمومي في كتابه على المفهومين الأخيرين. وهو عندما يعرض لبعض الجهود التي حاولت البحث عن نظرية في التراث العربي مثل نظرية النظم. يلاحظ أن هذا التجزؤ النقدي لم يستوف بعد شرط النظرية فهو في حاجة إلى كثير من الإضافات. وحتى إذا سلمنا بوجود هذه النظرية فما هي غاياتها وما هي أهدافها؟ إن البائد والنظام والتفاسك والتفسير هي شروط أساسية للنظرية. ولا يمكن بناء نظرية غير التلخيص والانتقاء. وهذه إحدى معضلات النقد العربي، الذي يخيل لأصحابه أنهم يبنون ويُنتظرون عندما ينتقلون ويقسمون ويلقون. بينما الأمر من الصعوبة بحيث يتطلب أشياء أخرى في مقدمتها: الفهم المسبق للنظرية، والغوص العميق في مكوناتها، ومن ثم التجميع والتركيب.

وإذا كان مفهوم النظرية بهذا الشكل من الالتباس فإن مفهوم المنهج لا يقل عنه غموضاً. فهذا المفهوم يتداخل في النقد العربي مع عبارات مختلفة مثل: الطرح النظري، والخطوات، وبرنامج العمل... وهي كما يبدو لا تتصل بالمنهج إلا في تصور من لا يعرفون حقيقة المنهج والعلم. وفي هذا السياق الذي يتغيا فيه الدغمومي البحث في الكيفية التي يتصوّر بها هذا المفهوم في متن نقد النقد والتنظير. نجده يفحص متني التحقيق والتنظير. حيث يستخلص أن خطاب التحقيق محاصر بغموض المنهج، فالمحقق غالباً ما يستعمل المنهج للدلالة على ممارسات توجد على مسافة بالنسبة إلى حدود المنهج وشوابطه، وهذا نفسه هو حال خطاب التنظير. على الرغم من أن المنهج هو موضوعه وواحد من أسئلته.

لقد تدخل مفهوم المنهج مع تحديدات عدة مثل: التلقيق، والتكامل، والانتقاء. فهل معنى هذا أن الانتقاء، والتلقيق يمكن أن يؤدي إلى بناء منهج؟ إن طبيعة الأدب الغزبية واستعصاءه على التحديد لا يبرز الرجوع إلى مناهج مختلفة قصد استبيان مقصده الحقيقي. فهذا التباين، مناهج مختلفة لا يمكن أن يؤسس منهجا. إلا إذا تجاوز الناقد الجمع إلى مستوى إنتاج منهج جديد ليعين بتقديم معرفة جديدة بموضوعه. وهذه مسألة صعبة وبعيدة النال، لأن أصول المناهج هي من الاختلاف والعق بحيث يستحيل تركيب منهج منها بشكل سحري. فأغلب المناهج السائدة في النقد العربي هي تلك التي تم نقلها "دون أن يستطيع ناقد أن يضيف إلى المنظور الأصلي لها شيئا. سوى ما يبررها ويوسع دائرة توظيفها. في تناول الأدب العربي"^(١).

يخصص محمد الدشومي القسم الثالث من الكتاب لضبط القضايا المختلفة ذات الصلة بمفاهيم النقد الأدبي، مسائلا أشكال حضورها في متن نقد النقد والتنظير. وتكمن أهمية هذا القسم في توضيحه لكثير من مظاهر الالتباس التي يصير النقد الأدبي عرصة لها. خصوصا حينما لا يتضح موضوعه بدقة ولا يتم تخمين وضع له في المعرفة. ومن منطلق فهم الممارسة النقدية وتحديدها ومعالجة كل المفاهيم التي تتصل بها وتتداخل معها. يسعى الباحث إلى الإمساك بكل الإشكالات المتصلة بالنقد، وهي عديدة وتأخذ أشكالاً مختلفة: كل تكون عبارة عن مفاهيم أو عبارات تقرن بالنقد أو تصفه أو تصنفه ضمن أنواع الأدب ذاته. ومن بين مفاهيم النقد التي يناقش المؤلف حضورها في متن نقد النقد والتنظير ما يأتي:

١- النقد والفن: يرى الناقد بأن هذه العبارة كثيرا ما تتردد على مسامعنا دون أن نخضعها لمحك التساؤل أو التفكير والتأمل. فهذه العبارة تقرن النقد بالفن بحيث يتم الحديث عن النقد الأدبي كما لو أنه نقد فني أو نقد جمالي، دونما إدراك لخصائص كل من النقد والفن والجمال. ولهذا التداخل أسباب متعددة: منها ما يرتبط في منظور الباحث بمسألة الفن، ومنها ما له علاقة بمصطلح العلم. فالنق مفهوم شباقي وواسع ولا يمكن أن نجد له تحديدا مضبوطة وواضحا وهذا الأمر يتصل بالرجوع الذي يفسره، وللوضوح أكثر يلجأ الناقد إلى التوقف عند دلالة المصطلح عند أطباء الفلسفة الجمالية المثالية ودعاة الواقعية وأنصار الفن للفن. وجدير بالذكر أن الاختلاف الحاصل بين هؤلاء بخصوص حدود الفن ومعايير دال على عمق المسافة بين الفن والنقد، "فالن عمل يظل مقفرا ويعمل على إمكانات غير إمكانات النقد وبوسائل معدلة مثل اللغة التي هي أداة تخيل وترميز، أو وسائل أخرى غيرها للوصول إلى دلالات غير مقيدة تتجه نحو الاحتمالية والتعددية بخلاف العلم والنقد"^(٢). إن أداة الفن ليست هي أداة النقد. فإذا كان الفن أفقا للاحتتمالية والتعدد فإن الممارسة النقدية تروم تحقيق معرفة محكمة ومضبوطة بموضوعها. ومن ثم فهي لا يمكن أن تتخلى عن الاستدلال الذي يحقق لها الإقناع والقبولية. ويعني هذا أن النقد "ليس خيالا ولا حلما ولا مجازا ولا تركيب رموز فقط بل هو عمل منهجي يتنسب إلى خطاب المعرفة حول الأدب. إن لم يكن قادرا على حل إشكالياته داخل المعرفة فهو أعجز عن أن يحلها داخل الفن"^(٣).

٢- النقد قيمة: إن إصاق صفة الفن بالنقد أمر ينطوي على قيمة لا يمكن تجاهلها. وتصور أن التفكير في النقد الجمالي أو الفني لا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من قيمة معينة هي التي تعطي للموضوع صفة الفن وصفة الجمال. ولما كانت القيمة تعبر عن مواقف وأخلاق فإنها ترتبط مباشرة بالفلسفة والثقافة. إنها تتحجم مجال الأيديولوجيا. ألا يجوز - إذا - أن يدخل النقد عن القيمة؟ لا يمكن بحسب الدشومي أن نتصور نقدا دون قيمة. فمعها بالغ النقد في المحافظة والارتباط بالنصوص ودعاء الموضوعية، فإنه لا يمكن أن يطمس آثار قيمة مقترضة يدافع عنها. وهذه القيمة هي قيمة العمل الفني التي ترتفع في وجودها على ذات الناقد أو الجماعة التي تتلقى الأدب. غير أن اختلاف مستويات الإدراك الخاصة بمستقبلي الأدب يجعل القيمة نفسها اختلافية ومتأينة

على التحديد. ويترتب على ذلك أن "النقد الفني أو النقد الجمالي عاجز عن أن يحدد موضوع القيمة وفي أحسن مستوياته النظرية لا يتجاوز المطلقات ولا يصل إلى درجة التحديد المنهجي راضيا بتصورات عامة"^(١٧٠).

٣- النقد لائق: يطرح مفهوم الذوق أكثر من إشكال بالنسبة إلى من يود البحث في العلاقة بينه وبين النقد، فهو متغير ويتسم بعدم الثبات، لأنه مشروط بعناصر متغيرة ومتبدلة ولا تحتكم إلى ثوابت واضحة في الموضوع أو لدى التلقي. وبالنظر إلى هذا الالتباس الذي يلف مسألة الذوق فإن ناقد الأدب عندما يتحدث عن علاقة النقد بالذوق إنما يلحظ النقد في قضايا متشعبة وفي مجالات تنعت بأسماء مثل المذقة والموهبة والحدس"^(١٧١). ومع ذلك يتوجب على النقد أن يقدم تحديدا ملائما للذوق. في هذا السياق نجد محمد الدغموي يقر بأن تحديد الذوق انطلاقا من اختلاف الناس في الأنواع أو من خلال علاقته بمثليتي الأدب لا يحل الإشكال بقدر ما يزيد غموضا ولبسا. إن النقد الفني والجمالي والمثالي يؤكد أهمية الذوق باعتباره وسيلة وأداة مهمة من أدوات النقد. فبالإضافة إلى الثقافة والمعرفة العميقة يحتاج الناقد إلى القدرة على تذوق العمل الأدبي والفن في أعماقه، كما تكشف عن ذلك تصورات أصحاب النقد الفني ومنظريه. ومع ذلك فإن مسألة الذوق ليست من اختصاص هؤلاء فقط. وإنما نجد "استعمالات أخرى لها لدى أولئك الذين تنكروا للنقد الذي له صفة خارج العلم"^(١٧٢). غير إساءة الذوق مدلولًا مغايرًا.

هل تمكن التنظير لمفهوم النقد من أن يحقق الإقناع بأن النقد فن؟

يستخلص المؤلف أن التنظير لم يحقق هذا الهدف على الرغم من أنه "توسل بتعليقات مختلفة بعضها علمي وبعضها ثقافي عام، واعتمد مقاهيم إشكالية بطبيعتها مثل الذوق والقيمة"^(١٧٣). فالتنصيص الرصين لوضع النقد الأدبي والتنظير له ما يلفت أن يكشف عن الهوية الحقيقية بين المادة المنشائية التي يهتل منها النقد ويستعين بها والخصائص الجوهرية المتصلة بموضوعه.

ونحن نجد الدغموي لا يألو جهدا في البحث عن جواب لبعض الأسئلة التي ترتبط بتصوير النقد والتنظير لقضايا النقد ومنها: علاقته بالعلم، والنقد وعلم النفس والنقد والسيولوجيا، ثم النقد وعلم اللغة. ولابد من القول إن النزوع نحو العلمية من قبل النقد هو نزوع دائم تعكسه بعق مختلف التجارب النقدية التي كانت وما تزال مسكونة بالطموح إلى الانتساب إلى العلم، بحيث يعبر عنه لجوؤها لتوثيق بعض أدواته من استدلال وحجاج وبناء منطقي وإنتاجية وغيرها مما يخصص العلم ويميزه. ورغبة النقد الأدبي في الانتقال إلى النموذج العلمي تعود إلى التطور اللافت الذي حققته العلوم الأخرى في علاقتها بموضوعاتها بعدما صارت تختبر وتجرب وتستقرئ وتستنبط. وقد بدا واضحا هذا الميل إلى العلم من جانب النقد منذ أواخر القرن التاسع عشر مع إيبوليت تين، وسانت بيف، وفردينان برونيتير، ومدام ديستال، وجوستاف لانسون... إلخ حيث أكدوا بأشكال مختلفة على تأسيس علاقة جديدة بين الناقد وموضوعه، بحيث يصير بالإمكان إخضاع الأدب للمسطرة نفسها التي يخضع لها موضوع العلم"^(١٧٤). وهذه الدعوة لا تزال مستمرة إلى اليوم، وهي تفرض على الدارس للأدب ضرورة تخصيص موقع النقد من العلم. وهذا ما أدى إلى "صنع نماذج من التنظير الراجحة في حقل النقد الأدبي الحديث والمعاصر وهي نماذج اختار بعضها حلا لصالح العلم تارة ولصالح النقد بوصفه فنا لا يمت إلى العلم بصلة"^(١٧٥). وأمام تنوع الرؤى واختلافها يصعد علاقة النقد بالعلم فإن هذه العلاقة "تبقى متعددة التجليات في تشخيصها هي - في العلم على هامشه وبميدته عنه - علاقة انتساب وعلاقة استقلال وعلاقة تناف"^(١٧٦). ويبرز هذا بوضوح في تلك الممارسات النقدية التي تنهني حقلًا معينًا في العلم مثل علم النفس. فللناقد قد يستدعي الكثير من المفاهيم التي تتصل بهذا العلم. لكنه لا يرغب في القول بأن ما ينجزه هو نوع من النشاط العلمي في حقل علم النفس، بل يفضل أن يبقى على انتسابه إلى النقد والفن. وإذا كان

هذا هو حال النقاد الأدبي فإنه في ذلك لا يختلف كثيراً عن الباحث في علم النفس. إذ تجد كثيراً منهم قد أنجزوا بحثاً اتخذت النصوص الأدبية مادة لها لكنهم لا يعتبرون إنجازهم نوعاً من النقد بقدر ما يفضلون التفكير فيه باعتباره علماً. ويوضح محمد الدغموي هذا التردد الحاصل في موقف النقد من هذه المسألة حيث يقول بأنه "قد يتبادر إلى الذهن أن النقاد العرب من الذين يفتنون التحليل النفسي أو الذين ينتظرون لهذا النقد يقرون بأن المفهوم لديهم لا يستقيم إلا بشرحه بصفته مفهوماً علمياً لكن الأمر غير ذلك. فهم بقدر ما يقرون بعلمية التحليل النفسي يترددون في حسم المسألة في حالة النقد. فيدخلون في جدل لا يستقر على شيء ثابت وكان الحسم هو موكل إلى عالم أو ناقد منتظر"^(٣١).

هذا الأمر يصدق على صلة الأدب بالسوسيولوجيا ولكن بطريقة مغايرة. فالنقد الأدبي العربي أصبح مقتنعاً بتحقيق مواقع له في العلم حينما بدأ يستقي مفاهيمه من الفلسفة الواقعية. لقد بدأ النقد يستثمر الكثير من المفاهيم والمصطلحات التي تمدد بها مختلف العلوم خاصة العلوم الإنسانية والاجتماعية. لكن في الوقت نفسه تظهر أصوات تخفف من حدة هذا الانتماء إلى العلم معتبرة أن ما يتحقق هو مجرد محاولات قد تعوزها الدقة والصرامة اللزمان. أمام هذا الجدل يجد النقاد نفسه مضطراً لحل هذا الإشكال عبر اللجوء إلى التمييز بين النقد والدراسة الأدبية. فالنقد الأدبي عندما يتعمق بصرامة العلم فهو يغدو مندرجاً ضمن الدراسة الأدبية، بينما النقد هو مجرد تحليل حتى وإن كان وصفاً فإنه في النهاية موقف أيديولوجي. ومثل هذه التبريرات يعتبرها محمد الدغموي "مهموزة وتوقع النقاد المنظر في تناقض بحيث يجد سفة العلم مفروضة عليه بحكم لزوميتها الناجمة عن نزوع علم الجمال الماركسي... فلا يجد مهرباً من تأكيد النزوع العلمي للنقد وخاصياته التي تنتمي إلى العلم"^(٣٢). هاهنا وبحكم زاوية النظر التي منها يقارب النقد الأدب. يجد نفسه قائماً على تحديدات قبلية لا تتناسب وموضوعه. لكنه بحكم ارتباطه بهذه المتاهات وهذه العلوم لا يجد مفرأ من أن يظل وقفاً لها.

إن صلة النقد بالعلم سوف تنتزع عندما سلتفت اللسانيات انتباه النقد إليها من خلال الإضافة اللامحة التي حققها في علاقاتها بموضوعها. لقد فتح إنجازها شهية النقاد الأدبي ووجهه نحو الكثير من مبادئها ومفاهيمها. الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج جديدة ومختلفة تريد أن تفكر في الأدب بطريقة مغايرة فيما هي تسعى إلى تأسيس موقع خاص بها. فهي تارة تندمج بالنقد بالمعنى الذي تفكر نفسها جزءاً منه وتارة تعتبر نفسها ممارسة جديدة تتجاوز النقد وتقدم إلى أن تشغل موقعه. ويبدو أن تتبع الدغموي لكثير من الآراء التي تفصح عنها خطابات النقاد ومنظري النقد الأدبي جعله يستكشف هذا الوضع المحير الواسف لعلاقة النقد بالأسلوبية. فهو "تارة يتحدد معها خلافاً وتارة يكتسب منها خاصيات تعريف وتارة ثالثة يشتب إليها وتارة أخرى يحتويها"^(٣٣).

إن صلة النقد بالأسلوبية بما تعرفه من غموض والنباس يتعثر معه الفهم وينعكس على وضع النقد ومفهومه. لا تختلف كثيراً عن صلتها بالبنوييات. صحيح أن أعرق العطفة يشخصها تاريخ النقد الأدبي الحديث قد حصلت عندما بدأ يتطلع إلى النموذج البنوي المتحدر من اللسانيات والتأثر بها. غير أن عدم وضوح البنيوية حتى في الحقل اللغائي الذي أنتجها، ولد بشأنها تصورات عدة يمكن استجلاء ملامحها من خطابات النقاد العرب. فمنهم من تحفظ بصدها دون أن يسلم من تأثير مصطلحاتها ومفاهيمها. ومنهم من سقط في التلقيفية والانتقائية دون أن يقوم بتكييف ملائم لمفاهيمها مع خصوصية الأدب في الثقافة العربية. ومصدر هذا، هو الاختلاف العميق بين ما يفكر به النقد والموضوع الذي يفكر فيه. فثمة اختلاف بين سؤال النقد وسؤال الأدب. ونحسب أن هذا هو ما يستخلصه محمد الدغموي عندما يقول "بأن التنظير للنقد العربي لا يمتلك الأسس

الإبستمولوجية التي تدفعه لكي يجد أسئلته الخاصة وموضوعه الخاص. فهو تنظير أعزل لا تلق خلفه عقلية مسلحة بالعرفة وإنما هو في مكان تصل إليه الأصداء. ومن ثم يستحيل أن ينظر ناقد عربي للنبوية أو للسميانيات أو للمنهج مثل النبوية التكوينية. ولو زعم هذا الناقد أنه يتسلح بالعلم أو تتوق نفسه إلى خلق نقد علمي، إذ لا بد من وجود ضغط علمي ولا بد من عطاء لعلم اللسانيات حتى يفكر في تجربتها ونقلها إلى الأدب والنقد^(١٢١).

ومختصر القول أن النقد الأدبي العربي لم يصبح خلافاً ومبتكراً ومبدعاً في علاقته بالعلم. ليس لأنه لم يحقق العقلانية اللازمة التي هي شرط مهم للنقد. وإنما لأنه لم يخلق نوعاً من المسافة بالنسبة إلى ما يستعيره ويتلقاه من منجز الثقافات الأخرى بالشكل الذي يؤسس به أدواته الخاصة ويبلغ بموضوعه درجة معينة في الفهم تغير علاقته بالأدب.

شمن السياق ذاته ينبغي تأخذنا إلى مسألة مبادئ النقد عبر البحث في مفهوم النقد انطلاقاً من هذه المبادئ التي إما هي خاصة بالنقاد وإما بالنقد وإما بالناقد. ومهما تعددت أو تنوعت فإنها تشير إلى بعض العناصر المهمة التي ينبغي أن تتوفر في الناقد ومنها: الجانب العربي والأخلاقي والوظيفي والجانب الأيديولوجي. كما تشخص ملامح أخرى للنقد كسلته بالعرفة وبوضعه النظري. ومناهجه. وإنتاجيته. ووظيفته^(١٢٢). وما يطبع هذه المبادئ من تعميم يجعلها أبعد عن تحديد الفهم الحقيقي للنقد. فهي لا تخصص وضعه في العرفة لأنها ليست خاصة به وحده وإنما تتقاسمه معها أنماط أخرى من العرفة. وإذ يتتبع الباحث الآراء المختلفة التي يعبر عنها خطاب نقد النقد والتنظير النقدي بخصوص هذه المبادئ، نجده يخلص إلى القول بأن هذه المبادئ "تحدد خبرة الناقد وتمتدح عن التحديد، فهي مبادئ يصعب تعيينها إجرائياً أو نظرياً ضمن مرجعية محددة مما يجعلها نصاباً عامة (...)" تدل على سيادة فكرة عامة عن النقد مسكونة بروح تعليمية وجدالية في الآن نفسه يستحيل أن نتكلم في مفهوم محدد للنقد وإن انتظمت حول موضوع الأدب^(١٢٣).

ومن الملاحظ أن الإشكال نفسه - إشكال التعميم والشمولية في تفكير النقد - يبدو أيضاً بارزاً في تصور متن نقد النقد والتنظير النقدي لوظيفتي الأدب والنقد. وتصور أن هذا ما يوضحه الباحث حين يلاحظ أن وظيفة النقد لا يمكن أن تتحدد إلا في إطار مفهوم واضح للنقد والأدب. وطالما أن هذا المفهوم يعوزه الوضع فإن وظائف النقد تصير متعددة ومتداخلة. كما يكشف عن ذلك متن نقد النقد والتنظير. وهذه الوظائف يلخصها الباحث كما يأتي: الوظيفة الأدبية، والوظيفة المنهجية، والوظيفة التعليمية، والوظيفة الأيديولوجية. وانطلاقاً من تحليله لها يبين مدى الالتباس الصعب المتولد عن اختلاف في مفهوم النقد والأدب. فكل ناقد يتمسك بوظيفة بعينها ينتصر أيضاً لإدراك معين لدور الأدب والنقد. وهذا الاختلاف الحاصل "لا يجد مبرره إلا في كونه مظهراً من تمثيلات لأوضاع معرفية تمر بالناقد والنقد وتكتسي - باعتماد مصطلح الوظيفة - وجهاً دالاً على مستوى تلك التمثيلات كشعارات وكلمات في نظريات ومناهج غير مكتملة يهيمن عليها التعميم والأيديولوجيا"^(١٢٤).

عديدة هي القضايا ذات الصلة بالنقد - مما يتعرض له هذا الكتاب المهم - والكاشفة لدى الاتساع الذي يطبع مفهوم النقد ويجعله متمعراً على الإحاطة. لا يكاد وضعه يبين إلا ليختلي ويلتبس. ومن هذه القضايا مسألة التصنيف. والتصنيف كما يقول الكاتب ليس علماً ولكن ما يقربه إلى العلم هو التطبيق. فلا شك أن كل تصنيف يرتبط بتصور معين للمنهج وكذا الخلطات التي يستند إليها الصنف بالإضافة إلى خصائص موضوعه^(١٢٥). ويعني هذا أن تصنيف النقد يمكن أن يكون منتجاً لعرفة مهمة بالموضوع الصنف (النقد) عندما تتوفر فيه شروط العرفة الموضوعية، أي عندما يكون الصنف واعياً بعملية التصنيف وبمعاييره وذلك "باستحضار خلفية مفهومية للنقد ومرجعية تحدد هذا المفهوم ومجموعة معايير مناسبة"^(١٢٦). وإذا كان الباحث يتعرض بالبحث

لبعض التصنيفات في مدن التعليم ومدن التاريخ ومدن التنظير. فإنها على تنوعها واختلافها لا تعكس وعيا متميزا بمسألة التصنيف وبشروطه وبمعاييره. فهي تصنيفات تحكمها الانتقالية واعتماد تحقيقات لا تراعي خصوصية النقد العربي. وينضاف إلى ذلك عدم وعي المصنف بها هو إجرائي ومنهجي وعلمي أثناء إقامة التصنيف. فكل تصنيف للنقد يستدعي أمرين متلازمين: "الوعي بالتصنيف كإجراء من إجراءات نقد النقد. وثانيهما الوعي بوضع النقد الذي هو وضع إشكالي ينبغي أن يرتفع إلى درجة نموذجية تقدر آلياته وغاياته وعلاقاته بموضوعه"¹⁷.

عندما نتأمل في ما تكشف عنه خطابات نقد النقد والتنظير. خصوصا حينما نتكبد على التفكير في الوضع الإشكالي للنقد نتبين التباسات هذا النقد. الشيء الذي يقود بعض الخطابات إلى وصف وضعه بالأزمة دون أن تنتبه هذه الخطابات إلى أنها جزء من هذه الأزمة. إن ما يعني هذه الخطابات الانتقادية هو فرض وجودها مع إقصاء النقد الآخر المغاير لها. ولهذا نجد محمد الدغموي يشير إلى ضرورة التعامل بحذر مع منطوق هذا الخطاب. وكأن ما أنجز من نقد عربي لا يمتلك قلة صفة النقد. فالكثير من آراء النقاد العرب تؤكد وجود أزمة في النقد. فنادرا ما نجد ناقدا يمكن أن يعترف بأهمية ما أنجز وإنجازيته. وهذه الخصيصة المميزة لخطاب الانتقاد يفسرها وضع النقد العربي. فالطابع غير المستقر للواقع الثقافي يجعله دوما معرشا للانتقاد والتجاوز بحثا عن بديل ممكن. ومع التسليم بأهمية هذا الانتقاد خصوصا حين يسهم في تأسيس مفهوم معين للنقد. فإن العناصر التي يطررها هذا الخطاب والتي من الممكن أن تحدد النقد تبدو متنوعة وذات صلة بانجاهات مختلفة. ولذلك يبقى مفهوم النقد عاما وواسعا ينقلت من كل تشريح دقيق يمكن أن يبدد الغموض ويجلو الالتباس.

واضح أن ما يلقبه خطايب التصنيف والانتقاد من ضلال على مفهوم النقد له ما يوازيه في الأوصاف العديدة التي يتخذها مفهوم القراءة في علاقته بالنقد. وكما يشير إلى ذلك الباحث. ليس هناك قراءة واحدة. بل قراءات متعددة أو مفاهيم متعددة للقراءة. فهي تأخذ معنى التأويل عند ألتوسير وإعادة البناء عند تورويروف واللذة عند بارت. وقد تدل على ردود أفعال القراء في علاقتهم بالنصوص كما يتحقق ذلك في أبحاث المهتمين بالتلقي. حيث تغدو القراءة موضوعا للتأمل والتفكير. وإذا كان من مغزى خاص لهذه التحديدات المختلفة فلأنها تثبت أن مفهوم القراءة غير مضبوط وغير محدد. وحتى عندما تنشأ إلى النقد فهي لا تخفف من التباس وإنما تزيد من إشكاله. وهذا الالتباس يتبدى في خطاب التنظير العربي خصوصا "الخطابات التي حاولت التعريف بالقراءة الأدبية ومناهجها ونظرياتها"¹⁸ حيث بقيت حبيسة العرض والرضية في الفهم دون أن تتجاوز كل ذلك إلى مجال التطبيق الذي يخصب النفس ويغنيه. إذ "لم يقدم أحد من النقاد العرب المعاصرين إلى يومنا هذا دليلا على امتلاك القراءة وتجليتها على النصوص الأدبية"¹⁹. وكل ما هنالك توضيحات متعددة لمفهوم القراءة قد تجعله أحيانا رديفا للتلقيقة وأحيانا أخرى رديفا للمنهج. مع أن هناك حدودا واضحة بين هذه الشقاعيم. ومن أهم المساهمات في النقد العربي التي يرى الدغموي أنها تخرج ضمن فعل القراءة وتستثمره بنوع من الفهم العمق يذكر قراءات نصر حامد أبو زيد وعلي حرب ومحمد مفتاح التي تستكشف أعماق النفس الديني. كما يستحضر أيضا ما قدمه جابر عصفور في قراءته للتراث النقدي وللصورة. حيث القراءة تصوير بحثا عن التناقض والاختلاف في النفس ومعارسة للتأمل في واقع النقد وأسلطه.

عندما يتساءل محمد الدغموي عن قضية النقد والحدائق نجده يته إلى ضرورة التمييز بين حدائق النقد وحدائق الأدب. فحدائق الأدب تأتيه من سؤال الدائم وبحثه المتواصل عن صورة جديدة ينبغي أن تشكل نوعا من المسافة بالنسبة إلى ما كانه في السابق. بينما الحدائق في النقد تنفخ في فضاء أنطولوجي مغاير. فهي إمكانات تنظيم لتفسيه مراحل معرفية عقلانية وعلمية"²⁰

وإذا كان الكلام عن حداثة الأدب والنقد يكاد يلقي إلى الاقتناع بأن النقد الأدبي فعلا قد أنجز حديثه. فإن التأمل في مفهوم الحداثة يقود إلى معانيته عاتيا في شعوره، ومقتضا الأمانة في منافع مختلف في شروطه ومغايير من حيث خصوصيته. وقد يتوهم الكاتب أن مجرد التعبير عن مواضع حديثة يمكن أن يعطيه صفة الكاتب الحديث. وكذلك الناقد حين يحسب أن صفة الحداثة تتأتى من استعارة المناهج الحديثة، بيد أن الأمر شديد التعقيد ويتطلب أشياء أخرى. والذي يفعل ذلك إنما يقع في مفارقة عجيبة يكون فيها أشبه "بمن يستخدم الدبابات في قتل الزهور"^(١٧). ولا يعني هذا أن كل ما أنجز من نقد عربي يقتدر إلى علامات الحداثة، بل ما ينبغي تأكيده هو أن الطابع الشمولي لمفهوم حداثة النقد يجعله أمام معوقات يصعب معها إيجاد أشياء مشتركة بين الأدب والنقد. فما دامت هذه الحداثة "لم تأت من تأمل الأدب نفسه وإنما جاءت من تأمل ثقافة أخرى انتقلت إلى الأدب - النص العربي من مجال نظري خارج النص"^(١٨). وهذا ما يجعل هذه الحداثة مغتربة. تزيد من تعميق التناقضات وتكريسها دون أن يكون لها إسهام في صوغ جواب ممكن عنها "فهي تترك وتوسع وتلق وتخلق كل أسباب الالتباس حولها"^(١٩).

إذا كانت هذه القضايا التي عرض لها الباحث تشير إلى عناصر انتظام الخطاب في متن نقد النقد والتنظير وهي عناصر متنوعة ومختلفة. وتحيل إلى مرجعيات هي بدورها مثابنة وغير واضحة من الناحية العلمية. فإننا نجد في نهاية الكتاب يتعرض بالدرس لما يعوق هذا الانتظام في خطاب نقد النقد والتنظير، أي كل ما يجعل وضع النقد العربي إشكاليا في عموميته، ويغرز حالة انشطار بين انتماء إلى منجز قد انتهى واكتمل وخطاب مرجعي آخر سريع التبدل والتحول. بحيث يصعب حصره والتحكم فيه. ومن هذه العوائق ما يتصل بالثقافة التي بها تأسس النقد العربي الحديث. سواء عندما اتخذ شكل المقارنة عند كتاب أمثال نجيب حداد وفارس الشدياق وغنيمي هلال. أو عندما شرع في النظرة إلى الأدب والنقد انطلاقا من مناهج نقدية غربية جاعزة. وليس من الضروري القول إن النزوع إلى التقاطع قد أحدث تغييرات كبيرة في حقل النقد العربي، غير أنها ظلت محدودة ولم تكن عميقة في إنتاجيتها، لأنها لم تصل إلى تلك الدرجة من التكيف مع أسئلة الأدب في الثقافة العربية. وهذا الوضع ألقى بظلال قاتمة على نقد النقد والتنظير. بحيث صار مجرد إعادة إنتاج لما نتجته ثقافة أخرى مغايرة ومختلفة. وكأن الناقد أو المنظر ليس بحاجة إلى الإنصات لسؤال الأدب داخل الثقافة التي يعبر عنها.

ومن عوائق انتظام نقد النقد والتنظير مسألة الترجمة. وهي ذات صلة وطيدة بالثقافة. فعبر الترجمة يتمكن الناقد أو المنظر من الاطلاع على أسئلة مغايرة ومختلفة مطروحة في الثقافة التي يترجم عنها. ولهذا كلما كانت الترجمة منظمة وواعية بما يتطلبه واقع الأدب في ثقافة ما، كانت منتجة وفعالة. وما يسجله الباحث بصدد الترجمة العربية لما يتصل بالنقد ونظرية الأدب يكشف عن قلق كبير تعكسه هذه الترجمة. فهي غير منتظمة وشخصية. أي خاضعة لرغبة ذاتية تتعلق بالترجم، كما أنها تعكس مستويات في الفهم وذات طابع انتقائي. وكما أفادت الترجمة نقد النقد والتنظير أفادت كذلك الأدب والنقد من تجارب الأدب في ثقافات أخرى، غير أن هذه العوائق الصعبة التي تحيط بها تحول دون تحقيق الغاية المرجوة من خطابي نقد النقد والتنظير، مما يعمق المسافة بين النقد والأدب ويجعلها تتسع باطراد يصعب معه خلق الحوار بينهما.

رشة عاتق آخر يتصل بالترجمة يدعوها الدغموي بـ"الاستعارة". وهي سمة تطبع نقد النقد والتنظير وتأخذ صورا مختلفة. ففي بداية النقد العربي الحديث كانت الاستعارة غير صريحة فهي مجرد تلميحات وإحالات عامة"^(٢٠) غير أنه مع النقاد والنظرين الذين سعوا إلى تحديث النقد العربي ستصل هذه الاستعارة إلى مستوى التوظيف. والتأمل في خطاب النقد العربي يلاحظ إكثاره من هذه الاستعارات. حيث نجد إشارات إلى نقاد ينتمون إلى اتجاهات مختلفة ومتناقضة أحيانا،

لكن الناقد يستحضرهم جميعاً دون أن يتمكن من إقناع القارئ بذلك. وهذا الأمر يشوش على النقد ويقلد ضوابط العلم والمعرفة العقلانية التي هي جوهره وسنده. وقد يكون لهذه العوائق التي تكتنف نقد النقد والتنتظير - والتأجعة عن الاستعارة - أبرز الدلائل على التفاعل غير المنتج الذي يحكم علاقة النقد العربي بالمرجع الغربي. وأيضاً بالإبداع العربي. فخطاب نقد النقد لم يعد يؤمن سوى بإنجاز نقدي جاهز يسلّوحيه ويعدّ إنتاجه. فقد تكون هناك أسئلة قد عاجلها النقد القديم بكثير من العمق والفعالية لكن الناقد أو المنظر يغض الطرف عن كل ذلك ويستدعي عدداً من المصطلحات والاستشهادات وكأنه بذلك يحقق الاستدلال والإقناع، إذ "يكفي أن تلقى نظرة سريعة على كتب من كتب التنظير العربية وتفحص الاستدلال النقدي فيها حتى يتبين لنا أن خطاب النقد العربي لم يلبث له من هوية ثقافية سوى التعبير باللغة العربية عن فكر آخر بلسان نقاد من مختلف المشارب"^(١٠).

كثيرة هي الظواهر التي تعمق نقد النقد والتنظير ومنها: الانتقائية، والاحتذاء، والتعميم، والتلفيق، والادعاء، والاعتذار، والتحول. وإذا تأملنا في النقد العربي منذ أن شرع في التشكل في إطار المؤسسة الأدبية الجديدة. سنلاحظ أن هذه الظواهر لم تتوقف عن الفعل فيه حتى في ممارساته الأشد عمقا. فالناقد قد لا يحشم نفسه عناء ضبط الأحكام والتوقف عند القضايا ومناقشتها وتصنيفها وتمييزها، فيلجأ إلى إطلاق الأحكام العامة التي في الغالب "ما يصلي فيها حساباً مع اتجاهات نقدية كثيرة. بوضع هذه الاتجاهات في موضع انتقاد يسفهاها، بينما الواقع نفسه لا يقبل أن يكون كذلك"^(١١). وهذا ما يدل على وجود خلل عميق من أزمة هذا النقد ويجعله غير قادر على الإسهام في الإجابة عن الأسئلة التي تخص الأدب والثقافة في المجتمع العربي.

لقد أراد محمد الدشومي من كتاب "نقد النقد وتنظير النقد العربي للعاصر" أن يكون مساهمة علمية للتفكير في موضوع مستفز ومختلف ويشير الكثير من القضايا والأسئلة. ويتعلق الأمر بموضوع نقد النقد والتنظير النقدي إضافة إلى موضوع النقد الأدبي. ولذلك فإن القيمة العلمية لهذا الكتاب لا تتجلى فقط في سمة اطلاع هذا الناقد واعتماده مدونة واسعة وخنية من منجز الثقافة العربية في خطابي نقد النقد والتنظير، الشيء الذي ساعده على التحكم جيدا في كل المفاهيم والتصورات ذات العلاقة بموضوعه، وإنما كذلك في قدرته على استكشاف العوائق التي تصكك بهذات النقد ونقد النقد والتنظير وتحول دون إحداث انتقالات عميقة في مفهومي الأدب والنقد بالشكل الذي يُجسّرها في الثقافة العربية. وكما يتضح من خلال عرضنا لمختلف محطات هذا العمل الطريف بموضوعه. فإن النقد العربي يعاني من وضع صعب في علاقته بالثقافة العربية والأدب. فالأفكار التي يبلورها هذا النقد تبدو غريبة عن الأدب وغير ملائمة له. لأنها مستقاة من بيئة مغايرة لتلك التي نما فيها الأدب باعتباره موضوعاً للنقد. وإذا كنا لا نتفق مع الكاتب في هذه النقطة. وخصوصاً أن الانتقاع الذي تحلق لهذا النقد على المناهج الغربية قد ولد أسئلة جديدة وفتح أبواباً مغايرة أمام الأدب. وهو ما تكشف عنه نصوص الكثير من الكتاب العرب فإننا نشاطره القناعة ذاتها حينما يلتفت الانتباه إلى ضرورة تأسيس علاقة جديدة بين النقد الأدبي وهذه المناهج والنظريات التي يستلهمها ويعتصم من معيها. تلك العلاقة التي لا تلق عند حدود الاشتباك معها وإنما تخالفها وتغايرها في الآن ذاته. ويعني آخر العمل على تجذير النقد في الثقافة العربية بما يجعل منه إضافة نوعية للفكر الإنساني في إنجازاته المختلفة. ولذا لا يكفي أن يبحث الناقد عن أصل محتمل للمفاهيم التي يقتبسها حتى يمكن أن يهتدي النقد إلى السبيل الذي يجعله منتجا. ولكن الأمر يتطلب وعياً أولياً أساسياً: أن يقتنع الناقد بأن هذه المادة التي يقتبسها ويحاورها أملاً في الاستفادة منها هي وليدة بيئة مغايرة لم يشترك في صياغتها. لذلك نجد مناهج متعددة، لكنها لا تدلنا على وجود منهج يمتلك قواعد وقوانين متسقة مع مادته النظرية. بل الناقد لا يستطيع أن يبرر هذا التعدد في المناهج

بالاستناد إلى واقع الأدب في ثقافته. ومن ثم فالإسهام الخلاق يتحقق عبر تجاوزها وذلك بتمثلها أولاً، ونقدنا والإضافة إليها ثانياً.

هذه المواقف التي يشكو منها النقد الأدبي هي نفسها التي تعوق خطاب نقد النقد والتنظير. فالأدوات التي يوظفها والأسئلة التي يحاول أن صياغتها تجد نفسها غريبة عن الثقافة العربية، لأن ما يوجهها لا يفيق من صلب هذه الثقافة وإنما من خارجها. بل إن نقد النقد والتنظير قد يصحران مجرد خطاب هو أقرب إلى الكلام الثقافي أو إلى الأيديولوجيا منه إلى العلم. هذا ما يسهل لعبة الإقصاء والانتقاء والتحول واستعارة النماذج وتجاهل سياقاتها الأصلية وعدم الالتفات إلى الخلفيات والمنطلقات المحركة للنظريات والمناهج، بل وتجاوز جذورها التي تدعي الانتساب إلى العلم^(١). ولما كانت مسألة نقد الأدب ليست مجردة أو بعيدة عن الواقع، وإنما هي جزء من ممارسة فكرية شاملة تكشف الحجب وتفكك أبنية الفكر وقوائمه فيما هي تنظر الأدب وتفكر في خصوصيته ووظيفته، فإن الإسهام في تأسيس نقد أدبي يتخطى المواقف السابقة إلى المشاركة القوية في حقل الإنتاج الثقافي والفكري يبدأ من توفير السياق الفكري اللازم الذي يحول هذا النقد من مجرد قراءة للأدب إلى آلية لإنتاج الفكر. وهذه مسألة ملحة، لأن النقد الأدبي هو أداة للتفكير في حياتنا أو الحياة بصورة عامة ومعرفة موقعنا فيها. وهو يسطع بهذا الدور عندما يدرك أن الأدب جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع، وأن فهمه والإسهام في تعميقه يعبران عبر سبك أدوات للتحليل قادرة على فهم هذه الثقافة والتجاوب مع اشتراطاتها. وبهذا الشكل يستطيع النقد أن ينتج معايير قيمة أدبية وجمالية ويشاعف من إمكانيات الفهم ويولد مزيداً من الفاعلية.

الهوامش :

(١) لفهم التوترات التي تحدثت في مجال الممارسة العلمية مما يؤدي إلى ظهور نماذج جديدة مغايرة للنماذج السابقة، يمكن العودة إلى كتاب:

• توماس كون : بنية الثورات العلمية، ترجمة : شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٨، جمارى الآخر ١٩٩٣ هـ، ديسمبر / كانون أول ١٩٩٢ م، الكويت.

(٢) نريد من التوسع بصدد حواشٍ النقد العربي ومشكلاته يمكن العودة إلى أعمال الفخوة التي نشرت بمجلة القاهرة بعنوان : النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد ١٦٠، مارس ١٩٩٦، ص: ٥١ وما بعدها.

(٣) محمد الدفومي، (١٩٩٩) : نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٩٤، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٩، ص: ٩٠.

(٤) نفسه، ص: ٩.

(٥) نفسه، ص: ٥٠.

(٦) نفسه، ص: ٦٢.

(٧) نفسه، ص: ٦٣.

(٨) نفسه، ص: ٦٣.

(٩) نفسه، ص: ٦.

(١٠) نفسه، ص: ٧٠.

(١١) نفسه، ص: ٧٠.

(١٢) نفسه، ص: ٧٥.

(١٣) نفسه، ص: ٨٠.

(١٤) نفسه، ص: ٨١.

(١٥) نفسه، ص: ٨٢.

(١٦) نفسه، ص: ٨٣.

(١٧) نفسه، ص: ٩١.

(١٨) نفسه، ص: ٩٣.

(١٩) نفسه، ص: ٩٣.

(٢٠) نفسه، ص : ٩٦.

(٢١) نفسه، ص : ٩٨.

(٢٢) نفسه، ص : ١٠١.

(٢٣) نفسه، ص : ١٠٨.

(٢٤) نفسه، ص : ١٥٤.

(٢٥) نفسه، ص : ١٥٨.

(٢٦) نفسه، ص : ١٦٧.

(٢٧) نفسه، ص : ١٧٦.

(٢٨) نفسه، ص : ١٧٢.

(٢٩) نفسه، ص : ١٧٨.

(٣٠) نفسه، ص : ١٧٨.

(٣١) لمزيد من التوسع حول هذه الفكرة يمكن العودة إلى الكتابين التاليين:

• رنية وباليك - أوستن وارين : **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٧.

• إيمانويل فريس - برنار موراليس : **قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب**، ترجمة لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٠٠ فبراير ٢٠٠٤، الكويت.

(٣٢) محمد الدغوسي : **نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر**، المرجع السابق، ص : ١٨٢.

(٣٣) نفسه، ص : ١٨٥.

(٣٤) نفسه، ص : ١٨٧.

(٣٥) نفسه، ص : ١٩٥.

(٣٦) نفسه، ص : ٢٠٦.

(٣٧) نفسه، ص : ٢١٠.

(٣٨) نفسه، ص : ٢١٦.

(٣٩) نفسه، ص : ٢٢٢.

(٤٠) نفسه، ص : ٢٢٣.

(٤١) نفسه، ص : ٢٣٥.

(٤٢) نفسه، ص : ٢٣٧.

(٤٣) نفسه، ص : ٢٥٦.

(٤٤) نفسه، ص : ٢٧٣.

(٤٥) نفسه، ص : ٢٧٤.

(٤٦) نفسه، ص : ٢٨٣.

(٤٧) نفسه، ص : ٢٨٢.

(٤٨) نفسه، ص : ٢٩٢.

(٤٩) نفسه، ص : ٢٩٣.

(٥٠) نفسه، ص : ٣٠٥.

(٥١) نفسه، ص : ٣٠٧.

(٥٢) نفسه، ص : ٣١٤.

(٥٣) نفسه، ص : ٣٣٥.

عرض ثلاث مدونات في نقد النقد

مع ثلاث قراءات معاصرة

للبن طباطبا وكتابه "عيار الشعر"

ف



أمل التميمي

نتناول في هذا العرض، ثلاثة كتب أساسية في نقد النقد لتأقدين عربيين معاصرين. ثم نتناول ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبا وكتابه "عيار الشعر".

أولاً: ثلاثة كتب أساسية في نقد النقد:

والكتب الثلاثة هي: "سحر الموضوع"، لحمد لحميداني ١٩٩٠م (١١١ صفحة). و"النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة" لحمد لحميداني ١٩٩٩م (١٩٠ صفحة). و"النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" لمحمد الناصر المعجبي ١٩٩٨م (٧٧٥ صفحة).

١- سحر الموضوع، حميد لحميداني^(١):

تتمثل أهمية كتاب لحمداني في انطلاقه من حقل نقد النقد بصورة عامة. ومن النقد الموضوعاتي بصورة خاصة. وكلا الحقلين غير شائع في الدراسات العربية المعاصرة. بالإضافة إلى أنه غير مستقر تماماً في النظرية النقدية الغربية نفسها على الرغم من شيوعه الضمني في الممارسة النقدية في النظريتين العربية والغربية. ومن هنا كان هدف لحمداني (في تقديمه، ص ٤) أن يجد بعض الأجوبة عن بعض الأسئلة مثل طبيعة لغة النقد الموضوعاتي. ومثل الإعلان (في كلمة أخيرة، ص ١٠٥) عن وجود ممارسة نقدية عربية يمكن أن تنسوي تحت الموضوعاتية أو الظاهرية. بالإضافة إلى التعريف بالنهج الموضوعاتي وبأسوله النظرية والفلسفة وكذا باتجاهاته المختلفة.

وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف قسم لحمداني كتابه إلى قسمين رئيسيين، يسبقهما "تقديم" ويذيلهما "كلمة أخيرة". أما القسم الأول فقد انتظم في جزئين أساسيين: الأول "في المنهجية العامة لنقد النقد" (ص ٥-٢٠)، والثاني "في أصول النقد الموضوعاتي" (ص ٢١-٤٣). وانتظم القسم الثاني كذلك في جزئين، ولكن لحمداني وضع له عنواناً أساسياً هو "النقد الموضوعاتي في العالم العربي". والجزء الأول هو "الجانب النظري" (ص ٤٤-٦٣)، والثاني هو "الجانب التطبيقي": "في نقد الرواية" (ص ٦٤-٨٩)، و"في نقد الشعر" (ص ٩٠-١٠٥).

وفي الـ"تقديم" يقدم لحمداني موضوعه بمقدمة لا تتجاوز الصفحتين، ولكنها تتميز بإحساس واضح للمؤلف بإطار موضوعه والفكرة التي يريد نقلها للقارئ. يتكلم المؤلف عن أن الموضوع في الإبداع الأدبي سحره الخالص الذي لا يدركه البعد نفسه تمام الإدراك. ويأتي النقد، وخصوصاً الموضوعاتي، ليحاول الكشف عن أسرار انجذاب البعد إلى موضوعه. وإلى تهيمات بعيدتها تكون مركز هذا الانجذاب. ويحدد المؤلف طبيعة سحر الموضوع بأنه ينشأ ويكتشف لدى البعد في تلك النقطة الهلامية التي يتلاصق فيها الذاتي والموضوعي في ذات البعد وعلاقتها بالعالم، وبواسطة التمثيل والصورة.

أما الناقد الموضوعاتي فيحاول كذلك أن يكتشف سحر الموضوع ويمسك بأسراره ولكن الوسائل العادية لا تسعفه فيلجأ - مثل باشلار - إلى لغة نقدية ساحرة، يشتغل بها من سحر الموضوع (الإبداعي) إلى سحر الموضوعاتية (النقدي). ويورد المؤلف مقطعاً من قصيدة مترجمة وبعدها تعليق باشلار عليها. ومن الواضح أن تعليق باشلار أقرب إلى الشعر. إن لم يكن منافساً للقصيدة نفسها. والمؤلف نفسه على وعي بهذا. ومن هنا يسأل عن إمكانيات أخرى للنقد الموضوعاتي تجاه سحر الموضوع. ويقدم كتابه محاولة للإجابة على هذا السؤال من خلال دراسته للنقد الموضوعاتي في النقد والشعر في الغرب وعند العرب.

وفي "المنهجية العامة لنقد النقد" يحاول لحمداني المساعدة في وضع منهجية عامة صالحة للتطبيق لكل ممارسة في نقد النقد، ويذكر الأسباب التي دعت لذلك وأهمها ملاحظته عدم وعي الشغليين بنقد النقد بالنهج الذي يتبعونه في عملهم. وينطبق ذلك في رأيه على الدراسات الغربية النظرية والعربية على السواء. ويخلص لحمداني هنا إلى أن نقد النقد، بحكم وقوعه في مجال معرفة المعرفة، مدعو إلى استخدام أداة الوصف المحايدة من حيث البدء بوصفها الوسيلة الأساسية في عمله. كذلك يشير إلى أهمية محاولة البحث عن الشروط الكافية لقيام دراسة "علمية" للأدب.

ويتطرق لحمداني في الجزء نفسه إلى ضوابط التحليل من أهداف، ومقنن، وممارسة، نقدية. تنفرع إلى وصف، وتنظيم، وتأييد، وتكوين جمالي. واختبار صحة. وهي كلها عناصر في غاية الأهمية. ويتميز لحمداني هنا بمعالجة موضوعه بطرح كثير من الأسئلة التي تصعد للقارئ لفهم الموضوع والإلمام بتفصيلاته على الرغم من طبيعته النظرية المجردة.

وفي الجزء الثاني "في أصول النقد الموضوعاتي" يدخل لحمداني إلى موضوعه الأساسي من خلال التعرض لخمس نقاط أساسية: تتصل الأولى بالموضوعاتية وحرية الناقد بوصفها البدء المنهجي الوحيد الذي يتمتع به الناقد في ممارسة النقد الموضوعاتي. وتتصل الثانية ببعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها النقد الموضوعاتي من خلال التناول "الظاهري" للأدب استناداً إلى فلسفة هوسرل الظاهرية بالإضافة إلى إقادة النقد الموضوعاتي من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه هايدجر وسارتر عند تأكيدها أهمية راديكالية الوعي. وفي النقطة الثالثة يعالج لحمداني انتقاع النقد الموضوعي على مختلف المناهج ويلاحظ أن رواد هذا الاتجاه لا يخفون مسألة انتقاع ممارساتهم النقدية على كل المناهج. وفي النقطة الرابعة يتناول الموضوعاتية والتصنيف القولاتي فيرى أن "نقد الأفكار" عند وليك شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيراً من الموضوعاتية. وهو هنا يعطي مثلاً من اختلاف تناول نقاد الموضوعاتية لموضوعاتهم وذلك من خلال قعالية الصورة الشعرية عند باشلار، ومثل آخر من جان بيير رشار، ومثل أخير من ستاروبنسكي. وأخيراً يتناول التقاء الموضوعاتية بالبنائية في إطار علم الدلالة وذلك من خلال الإشارة إلى مثل ستاروبنسكي السابق وإلى دراسة تودوروف عن الحكمي. وفي نهاية هذا الجزء، يلخص لحمداني أهم المعيزات التي تحدد طبيعة النقد الموضوعاتي (تعدد التسمية، مبدأ الحرية، قابلية احتواء المناهج الأخرى، العمل المبدع تعبير عن أفكار البعد الواعية واللواعية، استخدام لغة شعرية، المقارنة في التحليل، مشروعية

استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ تيمائية، الطابع السردى في مقابل المنطقي، دراسة الدلالة، الوحدة العضوية في مجموعة أعمال البدع الواحد).

في القسم الثاني من الكتاب يحاول لعمداني (في الجانب النظري) أن يتجاوز بعض الصعوبات النظرية التي تواجه الناقد في النقد الموضوعاتي، ومن أهمها: غياب النظام، أي عدم وضوح الرؤية المنهجية لدى الناقد الموضوعاتي العربي على نحو ما يظهر في عدم وضع مقدمات منهجية في أعمالهم في نقد الرواية خصوصاً وذلك تعبيراً عن عجزهم المنهجي أو عن تبنّيهم للمناهج المختلفة في دراسة الفن الروائي، بخلاف نقد الشعر الذي وجد فيه أكثر من محاولة تستحق التوقف مثل كتابي علي شلق عن التنبّي والعري، حيث يقارن بين الأفكار النظرية لشلق مع آراء باشاير في مستوى العلاقة بين الفن والإبداع والكون، ومستوى الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع. كما يعالج لعمداني كذلك كتاب عبد الكريم حسن عن الموضوعية البنوية، دراسة في شعر السياب، في الجانب التطبيقي.

في الفقرة الثانية من هذا الجانب النظري يتعرض لعمداني للبحث عن نظام موضوعاتي في بعض الدراسات التي تمثل أسول النقد الموضوعاتي القريبة من المناهج الغربية، مع محاولة تحديد الخصائص المحلية المميزة للنقد العربي الموضوعاتي. وهنا يعطي المؤلف بعض مؤلفات الناقد المصري غالي شكري أهمية أساسية، وينتهي هنا (ص ٩٠) إلى اعتبار شكري من النقاد الموضوعاتيين الذين لا يهمهم كثيراً منهج التحليل بقدر ما يهمهم الموضوع المحلل، بحيث تتحول الفكرة أو القضية أو المشكلة باعتبارها موضوعاً إلى منهج كذلك.

وهكذا يتناول لعمداني في "الجانب التطبيقي" أولاً كتاب النغمي لشكري من خلال خطوات بعينها: الأهداف، والنتن، والممارسة النقدية بما فيها من وصف، وتنظيم، وتلويح جمالي، واختيار صحت، واستنتاجات. ومن الملاحظات الثلاثة هاهنا قدرة لعمداني على اكتشاف قدرة شكري على تطبيق المنهج الموضوعاتي من خلال موسوعيته العرفية. وأوله، في سياق الأهداف وإن كان أقرب إلى الاستنتاج، (ص ٦٦). إن ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود بالضرورة إلى تأثير خارجي محدد بل يمكن اعتباره نتاج الثقافة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مركّبات حديثة. وثقوية. بالعناصر النقدية الغربية المتمثلة في المناهج المحددة بشى أنواعها (سوسيولوجية، نفسية وجودية... الخ).

وفي نقد الشعر وكتاب عبد الكريم حسن عن السياب يضع لعمداني سؤالاً جوهرياً (ص ٩١): كيف يمكن الانطلاق في البحث "ممن تلمس خطى منهج محدد"، ومع ذلك تتوصل إلى بناء منهج محدد في البحث العلمي؟ وهو يعتقد حسن في هذا الصدد، منتهياً إلى تساؤل أخير (ص ١٠٥) حول المؤلف نفسه وهو: هل يكفي أن يتبنى الناقد مناهج علمية (أو تطمح أن تكون كذلك) لكي تكون دراسة الفعلية مثمرة؟ إن لعمداني هنا يعطي قيمة واضحة للممارسة النقدية والخبرة بالنصوص التي لا يمكن الاستغناء عنها أبداً في ممارسة النقد الأدبي بأي منهج من المناهج.

وفي نهاية هذا العرض نستطيع أن نقول إن لعمداني كان موفقاً إلى حد كبير جداً في عرض موضوعه من خلال لغة واضحة ورؤية نقدية منظمة. كذلك نلاحظ استخدام لعمداني لأسلوب طرح الأسئلة في عرض موضوعه وخصوصاً القسم النظري الأول، مع عدم تخليه عن الأسلوب نفسه في القسم التطبيقي كما رأينا. وإذا كانت هناك ملاحظات سلبية فهي قليلة للغاية ويمكن إجمالها في ملاحظتين: الأولى وجود بعض العناوين الفرعية في فهرس الموضوعات (ص ١١٠) وهي غير موجودة بنسها في المتن. وأخيراً نلاحظ أن المؤلف أعطى تعريفاً للنقد الموضوعاتي في هامشين في صفحة ٢١، وصفحة ٤٠. وربما كان من الأفضل أن يناقش مفهوم النقد الموضوعاتي وإشكاليات المصطلح في فقرة خاصة.

٢- النقد التاريخي في الأدب: رؤية جديدة، حميد لعمداني^(١):

قدّم لعمداني لكتابه بعنوان "من دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا" (ص ١-١٩). ثم قسّم كتابه إلى قسمين أساسين: الأول يشمل ثلاثة عناوين أساسية هي: "واقع ومستقبل النقد الروائي العربي" (ص ٢٢-٥٧)، و"النقد الأدبي الإخباري من خلال بعض أصوله العربية القديمة" (ص ٥٩-٧٩)، و"النقد الروائي التاريخي (الأصول الغربية)" (ص ٨١-٩٢). أما القسم الثاني فيشمل جانبين: "الجانب النظري" (ص ٩٥-١١٣)، و"الجانب التطبيقي" (ص ١١٥-١٥٧). بالإضافة إلى مراجع الكتاب العربية والأجنبية (ص ١٧٩-١٦٨).

وفي بداية الدخول يذكر لعمداني أنه يصدّد إعادة النظر في واقع النقد التاريخي العربي والغربي على السواء. ولذا فهو يكرّس معظم أجزاء كتابه لدراسة آليات الممارسة النقدية التاريخية السابقة، وذلك لتحفيز النقد العربي على تجاوزها. وبالتالي يقدم الصورة مركزة عن واقع النقد الإخباري التاريخي العربي القديم. ثم ينتقل إلى تتبع واقع النقد التاريخي في العصر الحديث وبخاصة تطبيقاته على الفن الروائي. دون إغفال المؤثرات الواردة من الغرب.

ويطرح هذا الكتاب تساؤلاً هو: لماذا الحديث عن النقد الإخباري التاريخي العربي القديم مع أن جل اهتمامه كان موجهاً إلى الشعر؟ ويفسر لعمداني ذلك بأن غرضه هو تأكيد الممارسة النقدية التاريخية في مجال الرواية، وإن كانت تأثرت بصورة أوضح بالنقد التاريخي الغربي. فقد انبثت على خلفية من واقع النقد التاريخي العربي الذي كان يحتوي سلفاً على جميع عناصر هذا النوع من النقد في صورته الغربية الحديثة فيما عدا اتصالها الأساسي بالشعر (واتصالها الضمني بنقد السرد) عند العرب. والرواية أساساً عند الغربيين.

ويستعرض المؤلف في هذا الدخول وسائل جديدة لإعادة النظر في النقد التاريخي. معتمداً على المصادر الأصلية، ليصل إلى خلاصة جوهرية هي أن النقد التاريخي هو "نقد" عام تأخذ النظرة الشمولية التي يراعى فيها امتزاج الذاتي بالموضوع وبالعالم الخارجي. وهي نظرة تاريخية مدعمة بتصور فلسفي يحضر شميناً في النقد العربي ويأتي مغلّماً في النقد الغربي. ولكن المؤلف يطرح تساؤلاً آخر حول جدوى هذه النظرية والدعوة في الوقت نفسه إلى تجديد الدراسة التاريخية في الأدب في البيئة الأكاديمية العربية (ص ٤-٦). ويرى المؤلف أن الدراسة التاريخية الجديدة المقترحة بديلاً للتقديمية قامت على أساس السيميولوجيا المعاصرة. واقتربتها جمالية التلقي. وازدادت اقتراباً من البحث العرفي المسند بالمعرفة اللسانية والاجتماعية المعاصرة. والذي يعترف بأن الحقيقة الأدبية يشترك في صنعها قراء النّص الشعاعيون في التاريخ. وأن كل حكم أو تأويل أدبي ليس إلا محاولة نسبية لبلوغ الحقيقة.

وأخيراً تسفر الملاحظات التي طرحها لعمداني في مدخله عن ملاحظة شخصية له. مفادها أن هذا التطور الحاصل من الدائرة التاريخية إلى الدائرة السيميولوجية يرجع إلى حقيقة أن النقد الأدبي يتطور دائماً في ثلاثة اتجاهات: ١. اتجاه البحث في الأدبية، ٢. اتجاه البحث في البنى الخاصة باليدع. ٣. اتجاه البحث في الخلفيات الاجتماعية والتاريخية. وهذه الاتجاهات الثلاثة خرجت من دائرة واحدة كانت هي دائرة التاريخ إلى دائرة السيميولوجيا. وتستعيد هذا الخروج والالتقاء في دوائر أخرى مستقبلاً.

هذا هو ما يتركز عليه الدخول من فكرة محورية. وتأتي أهميته في طرح ومناقشة ما أراد المؤلف معالجته في كتابه بخصوص النقد التاريخي ورؤيته الجديدة في هذا الصدد. على أن المؤلف يرى أن ما طرحه في مدخله العام لم يعالجه في محتويات الكتاب بشكل مباشر. لأن الكتاب كرس معظم جهده لتبسيط الممارسة الحالية للدراسة النقدية التاريخية موقفاً بأن وحيه بما فعله هو السبيل الوحيد لإدراك ما ينبغي أن يقوم به الآن أو مستقبلاً.

ولعل السبب في "انفصال" الدخول عن بقية الكتاب هو أن المؤلف لديه مشروع مطول في نقد النقد. أشار إليه في بداية القسم الأول، وقد يكون رأى من المناسب أن يقدم لعمله هنا بمقدمة عامة في المنهج الذي يتسحب على المشروع كله وليس على هذا الكتاب فقط والجدير بالذكر أن كتاب لحمداني **سحر الوضوح** الذي عرضنا له بصورة منفصلة - أعلاه - ينطوي تحت مشروعه المذكور. ويعيد لحمداني هنا (ص ٢٣-٢٤) اعتبار الدائرة السيميولوجية، بوصفها حاضماً تاريخياً وعلماً وصفاً وتاملاً إستيمولوجياً، وهي التي ستعيد تجميع المناهج باعتبار كل منهج منها يكمل الآخر. ومن ثم فإن هدف القسم الحالي هو أن يبين موقع المنهج التاريخي الروائي خاصة ضمن حركة تطور المناهج الأخرى. ويذكر لحمداني كذلك أن بحثه الحالي يشكل خلاصة وبلورة مركزة لما قام به في أعماله السابقة وأخرى لم تنشر بعد. كما يحتوي على أهم الاستنتاجات التي توصل إليها، بالإضافة إلى بلورة تصوره لما ينبغي أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية في العالم العربي حالياً ومستقبلاً.

يحتوي الجزء الأول من القسم الأول على خمسة عناوين تدور حول: اختلاف مناهج نقد الرواية وتباينها، والثقافتان العربية والعربية كمصدرين للمناهج النقدية، والهيل إلى التركيب في تبني المناهج عند النقاد الروائيين، ومدى الإحساس بأهمية المناهج النقدية لدى نقاد الرواية، ومحاولة تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية المناقشة في النقاط السابقة، وأخيراً محاولة بناء نظرية للنقد الروائي العربي. ويستطيع أن نقف عند النقطة قبل الأخيرة (ص ٣٧-٤٨) لأن المؤلف يسجل فيها أهم الملاحظات التي استخلصها من دراساته المختلفة عن الرواية. وهي ملاحظات (أحدى عشرة ملاحظة) تنسجم مع التوجه "العلمي" الذي تطمح دراسته إليه. ونشير خصوصاً إلى ما أنهى به المؤلف هذه النقطة من ملاحظة أساسية مفادها أن النقد الروائي العربي - في كثير من نماذجه، ظل خلال مرحلة طويلة لا يعطي أهمية كبيرة للإحالات (في الأصل "للحالات") الرجعية، فهناك كثير من الأفكار المكتسبة من مراجع - ومصادر إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينص النقاد على مصادرها. وقد تأتي الإحالة غير تامة مما يمنع محاولة تقويم الأعمال النقدية ومسابقتها بشكل طبيعي. كما يقلل من درجة مصداقيتها العلمية.

أما الجزء الثاني من القسم الأول من النقد الأدبي الإخباري من خلال بعض أصوله العربية القديمة فهو محاولة للبحث عن جذور التوجه النقدي الروائي في البيئة العربية القديمة حتى وإن كان ممارسة تلقائية متأخر فلسفة التاريخ حتى ابن خلدون. ويتناول المؤلف هنا **طهقات الشعراء** لابن سلام، و**الشعر والشعراء** لابن قتيبة و**طهقات الشعراء** لابن المعتز و**الأغاني** للأصفهاني و**الموسمات** **هذه القصائد** وخصوصاً للجرجاني. وهو ينتهي هنا إلى أن الدراسة النقدية التاريخية العربية ذات أهمية على الرغم من احتصارها في الاشتغال بالنصوص الشعرية. وذلك لأن النقد الروائي العربي الحديث لم يقطع سلته بالنقد العربي القديم.

وفي الجزء الثالث يعرض لحمداني لصعوبة رصد النقد الروائي التاريخي في أصوله الغربية نظراً لحداثة الفن الروائي نفسه في الغرب. وهو هنا يتكلم عن تأثير المنهج التاريخي عند لانسون على النقد الروائي، والنموذج الذي يرتبط به عند بارديش. ليخلص إلى خمس ملاحظات (ص ٩٢) أهمها أن النقد التاريخي الغربي الذي طبق على الرواية لا يختلف عن النقد العربي القديم الإخباري الذي طبق على الشعر.

أما القسم الثاني من الكتاب والذي يختص بالنقد الروائي التاريخي في العالم العربي فيقوم (ص ٩٦) على أن تأثر النقاد العرب المحدثين برواد النقد التاريخي في الغرب لم يعمل على إلغاء الحضور الضمني للمقاييس النقدية العربية القديمة بما فيها من حس تاريخي إخباري، ومعطيات لغوية وبلاغية، ونفسية وتوقفية. ومن ثم يبدأ لحمداني في تناول الموضوع من خلال عدة نقاط:

إرساء الاتجاه التاريخي الفني بداية من عمل عبد المحسن طه بدر في ١٩٦٣م. عن تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، وانتقالاً إلى تنويعات المنهج التاريخي الفني عند نقاد أثراً بعد بدر. وخصوصاً شفيع السيد، وأحمد هيكل، وإبراهيم السعافين. وفي هذا السد يتناول المؤلف تأثير الأحداث التاريخية في الفن الروائي وتصنيف الأعمال الروائية إلى اتجاهات مختلفة وخصوصاً في شكله اللانسوي، وتتميز النافذة من الجديد. ولحمداني هنا يركز على المقدمات النظرية للنقاد الذين تناولهم وخرج بعدة ملاحظات مهمة (ص ١٠٠-١١٣).

وقد أفرد لحمداني بقية الكتاب للجانب التطبيقي فتناول بالتفصيل كتاب بدر المشار إليه حسب طريقته في نقد النقد: الأهداف وفيها تبين مصادر المنهج التاريخي والمنهج الفني عند الناقد. وذلك لكي يتبين مجموع المصادر الحقيقة التي زودت الناقد بفكرة التطور في دراسة الرواية العربية. ثم تناول للفن والممارسة النقدية من وصف للاهتمام بالشخصية الوطنية وإيرازها وتحليلها. وبمختلف أنماط الشخصيات التي توجد في المجتمع المصري. والعقدة والشخصية والسرد والحوار والأسلوب، والتنظيم الذي لا يمكن فصله عن الوصف. ثم التأويل، والتقييم الجمالي واختيار الصحة. وينتهي لحمداني من كل هذا إلى أهمية أحداث تغيير جذري في دراسة النصوص الأدبية من الوجهة التاريخية في ضوء تطور الأبحاث المعاصرة وخصوصاً أبحاث جمالية التلقي وسيميولوجية الأدب.

وينتهي لحمداني كتابه بفصل تطبيقي آخر بعنوان "قراءة تأويلية خاصة، الإثنولوجرافيا كمكون تاريخي ومحفز جمالي في الأدب (نموذج الرواية في المغرب العربي)". كمشاهدة نقدية تاريخية تأويلية، انطلاقاً من فترة مقبسة جاكوبسون. تنسيء مشكل العلاقة بين الإثنولوجرافيا والرواية في المغرب. ويتطرق لحمداني إلى دواهي الكتابة الإثنولوجرافية ودلالاتها التاريخية. وخصوصية الإثنولوجرافيا في الرواية المغربية المكتوبة بالعربية. ثم يقدم نموذجين للوصف الإثنولوجرافي أحدهما من رواية لغات الناسي والآخر من رواية العلم علي لعبد الكريم غلاب. ثم يتطرق إلى مسألة الانتقال من الإثنولوجرافيا إلى التثولوجرافيا من خلال رواية الريح الشقية لمبارك ربيع.

أخيراً نلاحظ أن لحمداني كعادته يتميز بلغة واضحة وترتيب منطقي لأفكاره. وإن كنا لاحظنا بعض الاختلافات في كتابة أرقام الصفحات في الفهرس والمثن. واختلاف صياغة بعض العناوين في المثن (ص ٨١، و ١١٥) عنها في الفهرس (ص ١٨٧، و ١٨٨). كما نرى أن المدخل مهم لمن لم يقرأ باقي أعمال المؤلف وإلا فيمكن الاستغناء عنه. وأخيراً نرى أن المؤلف قدم تأويلاً خاصاً تطبيقياً في نهاية كتابه فتخلل عن دوره كناقد للنقد ليكون ناقداً للإبداع، وربما كان له عثر في ذلك وإن كنا نرى أنه من الأفضل أن يفصل في عمله بين نقد النقد ونقد الإبداع.

٣- النقد العربي الحديث وممارس النقد الغربية، محمد الناصر المجيمي^(٧):

يبحث هذا الكتاب النقد العربي الحديث في علاقته بمناهج النقد الغربية بمختلف اتجاهاتها من أسلوبية إلى بنوية إلى سيميولوجية إلى تفكيكية مبيهاً أسباب إفادة النقد العربي منها ومحتلاً قيمة هذه الإفادة ومواطن الضعف والثغرات فيها. والكتاب يحتوي على تصدير ومقدمة وأربعة أقسام ونتائج وخاتمة.

وتعود أهمية التصدير إلى طرح المؤلف إشكالية أن الموضوعية صعبة التحقيق في نقد النقد. كما يشير إلى بعض الصعوبات الخاصة بالتعامل مع نقد النقد العربي الجديد وخصوصاً في علاقته بالنقد الغربي المعاصر. وكذلك علاقة الناقد المعاصر بتراثه النقدي القديم. أما المقدمة فقد لخص فيها المجيمي الإجراءات التي قام بها والتي تتلخص من خلالها صورة البحث ككل وهدف الدراسة وتساؤلاتها.

(أ) التصدير: أعطى المعجمي عنواناً لتصدير كتابه هو "في موضوعية نقد النقد" (ص 5-14). وهو يشير في ثانياً هذا التصدير إلى موضوعه الأساس وهو النقد العربي الحديث. ويشرح المؤلف هنا إشكالية أساسية تتلخص في أن الموضوعية التامة أمر يعز عليه بل يكاد يكون في حكم التعتذر. ويذكر المعجمي العوائق التي تحول دون الموضوعية في نقد النقد ولكنه يبرأها في الوقت نفسه مسألة طبيعية ناتجة عن وضع السلميات موضع الشك ومسألة العلم بتفكيك أدواته كشرط لا غنى عنه لتقدم العلم ذاته لأنه يكسبه وعياً بذاته وبحدوده. ومن ثم يعطيه مجالاً للاقترب من الموضوعية المنشودة ولو نسبياً. وهكذا يذكر المبادئ التي تساعد على تجاوز تلك العوائق التي سوف نذكرها تباعاً وأمام كل منها ما يراه صالحاً لتجاوزها.

يذكر المعجمي سبعين أساسيين لتعتذر الموضوعية: أولهما التداخل والالتباس واجتياز الحدود بين الثبائات العرفية المتعددة التي تخترق الفرع المعرفي الواحد. مثل نقد النقد. وتحكم على بنيتها بالثبوت والتبعض. أما الابدأ الذي يساعد على تجاوز هذه الصعوبة فهو الأخذ بمبدأ "التعميد" والتسليم به بوصفه أحد الأسس التي يقوم عليها الموضوع. مع توخي أكبر قدر من الوضوح الأكاديمي. والنظرة الكلية.

أما السبب الثاني في صعوبة الموضوعية في نقد النقد فيأتي من التفحص الداخلي لنقد النقد بوصفه علماً، أي منطقة الداخلي. أو "المصطلح المنطقي". على حد تعبير المؤلف. وهو يرى هذه الصعوبة في ثلاثة عوامل سلبية. يضيف إليها عاملاً رابعاً خاصاً باللغة:

١. غموض المفاهيم الاصطلاحية المولفة والتهاسبها. مما يفقد الموضوع. "وجهته القانونية". ويوهن حجة صاحبه. ويفقد العمل مبرر وجوده ومشروعيته. ويتم تجاوز هذا الإشكال. وذلك من خلال "النشاط العرفاني" المحدود بطبيعته لدى ناقد الإبداع والقابل للانتظام في دراسة دقيقة عند ناقد النقد. وكذلك من خلال تسليم ناقد النقد بمبدأ المرونة في استخدام المفاهيم في البحث العلمي بوصفها "علية أدوات".

٢. توتر العلاقة بين النظري التجريدي الذي يخفي توجهات اجتماعية وسياسية إيديولوجية. والعلمي التطبيقي مما يؤدي إلى قطيعة بينهما ويعطل البحث العلمي أو يصبح مزيغاً. ويعالج المؤلف هذا التوتر من خلال مقارنة النظري بالتطبيقي في نقد النقد وإضاعة أحدهما الآخر حيث يلتقي العام بالخاص والجزئي بالكلية. وينشأ شرب من التحليل الديناميكي للغشي إلى إقامة العلم وإحسابه.

٣. حضور الذات الدارسة وانخراطها في الموضوع الدروس. مما يحكم على العمل بالانحراف. ومن ثم بالنسبية وربما بالاعتباطية. ويعالج المؤلف هذه الصعوبة وهو يطرح الصعوبة نفسها من خلال التسليم بأن الدارس ليس صفحة بيضاء ولا حضوراً مستقلاً محايداً تماماً. بل هو حضور مشحون بالذاتية وأنماط التفكير الورثة والتكتبة. ثم يشير بعد ذلك إلى أن تجاوز هذه الصعوبة يأتي من الترجمة المستديرة للنماذج الفكرية الحاضرة في الذهن واتهام الذات بالانحياز إلى قوالب فكرية جاهزة أو فرض وجهات نظر مسبقة. وذلك لتعميد الذات على الاستجابة الرنة لمادة البحث وجعلها على مطاوعتها حتى تتحقق "الذات العلمية".

٤. اللغة بوصفها أداة معرفية قائمة على تقطيع مخصص للعالم والنظر إليه من وجهة معينة، فتصبح أداة رمزية للتسلط والهيمنة من حيث تقول الشيء، وضده. وتشحن بالذاتية والإيديولوجي. ويرد المؤلف ضمناً على هذه الصعوبة من خلال الرد على الشك في براءة العلمي بدعوى ارتباطه بالإيديولوجي بأنه حكم مبالغ فيه لأنها دعوى تنطبق على كل عمل علمي بالضرورة التاريخية.

أما إشارات المؤلف إلى موضوعه (النقد العربي الحديث) في سياق تصديره فتتلخص في بعض الصعوبات الخاصة بالتعامل مع نقد هذا النقد مثل علاقة الأنا/الناقد العربي الحديث بالآخر/الناقد الغربي الحديث. وعلاقة الذات الناقدة الحاضرة بالذات التقديرية الغائبة. أي علاقة الناقد العربي الحديث بتراثه النقدي القديم. كما أشار إلى أهمية النظر إلى المشهد النقدي العربي الجديد في جملة التعويض ما تفقده في المستوى الجزئي. كما أشار في سياق النظري/التطبيقي إلى عدم التقيد بمنهج واحد على حساب آخر. وهو في نهاية تصديره يثقف على جملة من الزايبا في النقد العربي الحديث تولدت من احتكاكه بمناهج النقد الغربي الجديد من حيث تعدد مشاكل البحث. وتنوع إشكالات المفاهيم الجديدة. مما ساعد على إعادة قراءة التراث في ضوء هذا الاحتكاك. ولكنه يلاحظ مع ذلك سلبيات في النقد العربي الجديد اختصرها في نوعين: يمثل الأول في مظاهر التعلل في التعامل مع مناهج النقد الجديد في كلياته. ويمثل الآخر في القلة النسبية في الإشكالات التي طرحها النقد العربي الحديث. ولعل تركيزه على مبدأ النظر الكلي. من جهة. والتسليم بأن العلم هو طرح السؤال ومحاولة الإجابة من جهة أخرى. يعوئان إلى حد ما عن الشعور بهذه السلبية.

(ب) المقدمة: لحسن المجيمي في مقدمته الإجراءات التي قام بها والتي تتضح من خلالها صورة البحث ككل. كما يتضح هدف الدراسة والتساؤلات التي تطرحها. ويمكننا تسليط الضوء على النقاط الرئيسية في المقدمة وحصرها في الأفكار التالية:

لأولاً: يحدد المؤلف موضوعه وهو نقد النقد. ويشرح البررات التي دعت إلى تناول هذا الموضوع بالدراسة والتي من أهمها:

١. تطور الإنتاج الأدبي العربي في العقود الأخيرة وتنوع أساليب أدائه. لذا بات مع هذا التطور غير مستشاق التمسك بمناهج نقدية عتيقة. أظهرت التجربة محدوديتها.
٢. نفاذ طاقات النهج التقليدي في البحث وتقديمه ألقى ما في وسعه وعجزه عن تجاوز الأحكام الذاتية والانطباعية. ومعالجة الأدب بما فيه التقديم خارج المفاهيم الجارية.
٣. استجابة نقادنا منذ مطلع النهضة لما يصدر في الغرب. فكان من الطبيعي أن نتوقع حصول رجوع صدى لما يحدث من تحول عند الآخر.

ثانياً: يشير المجيمي إلى قيمة البحث وأهميته. حيث يذكر أنه بات من الضروري أن نقف بعد مرور ما يزيد على عقدين من بداية تجربة النقد الجديد وانتشارها عند العرب إلى ما حققته من نتائج. ويذكر أن حاجتنا إلى نقد النقد أكيدة حتى لتتضح لنا السبل ونضع نقدنا في مساره الصحيح. ثالثاً: يشير المجيمي إلى بعض الصعوبات التي واجهته في دراسة هذا النوع من النشاط النقدي. وخصوصاً أنه قد استأثر باهتمام عدد من الدارسين على اعتقاد الوطن العربي. وتلك الصعوبات هي غزارة المادة واتساعها وتنوعها. ولتجاوز هذه الصعوبات أخذ بمبدأ الاختيار. مستجيباً لشرطين:

١. عدم التبعثر وتقليد المادة بحدود مشبوبة.
 ٢. الإفادة ومعني بها أن يلم بأهم خصائص الظاهرة المعنية بالدرس.
- وبناء على هذين الشرطين حصر المجيمي دراسته في النقد الجديد التصل باللسانيات والمأثور بمناهجها تأثيراً واضحاً. واستصفي الأسلوبية والإنشائية والتفكير البنوي. وما بعد البنوي بمختلف تفرعاته. وقد قادته رغبته في السيطرة على المادة إلى إقصاء الإنتاج العربي في الإنشائية السردية، أي نقد الرواية.

وأخيراً: حدد المجيمي الأعمال التي توقف عندها بالدراسة والتي تختص بنقد النقد وحصرها في أصال ثلاثة نقاد. وهي: جزء من كتاب سامي سويدان في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية. وجزء من كتاب ريتا عوض نهاية القصيدة الجاهلية. وكتاب راضية كبير القارس قضية

النهضة في النقد العربي. وإلى جانب تخصيصه لتلك الأعمال الثلاثة نوّه بأعمال أخرى أدرجها في دراسة لشاهير النقاد العرب المعاصرين.

خاصة: أنهى المجيعي مقدمته بجملة من الملاحظات الثانوية الخاصة بطريقته في كتابة المصطلحات الأجنبية وأسماء الأعلام وتواريخ ميلاد ووفاء بعض مفهم. وهناك منهجية سار عليها المؤلف في أقسام الكتاب الأربعة، إذ يصدر كل قسم من تلك الأقسام تمهيد نظري وينتهي بخلاصة عامة عدا القسم الرابع، واقتصر في القسم الثالث على خلاصة للفصل الأول دون الفصل الآخر في القسم نفسه. أمّا ما اشغلت عليه تلك الأقسام من الدراسة فهي تتوزع على العناوين التالية: القسم الأول: نظرية النقد في تطورها التاريخي من النقد التقليدي إلى النقد الجديد. والقسم الثاني: استدعاء معرفة باستمادتها: النقل. والقسم الثالث: استدعاء معرفة الأنا لمحاورة معرفة الآخر: محاولة التجاوز، والقسم الرابع: قيمة تجارب النقد العربي الجديد.

في القسم الأول من الدراسة يسعى المؤلف إلى رصد التطور التاريخي لنظرية النقد عند الغربيين وامتد هذا الرصد إلى أربعة فصول من الدراسة. أمّا الفصل الخامس فقد عرض فيه للنقد العربي التقليدي ويعني استقراء خصائص النقد الغربي السابق للمرحلة المعنية في بحثه والتي ظهرت مع حلول السبعينيات في الساحة النقدية العربية وعرفت باسم "النقد الجديد" أو "الحداثة". واكتفى في نهاية هذا الفصل الأخير بالإشارة إلى هذه المرحلة التجديدية ولم يفردها فصلاً "تاريخياً" مبرراً ذلك بأنها هي المرحلة المعنية بالدراسة "الوضعية" وأن هذا القسم الأول التاريخي بمثابة مدخل للموضوع الأساسي محل الدراسة.

أمّا القسم الثاني فيركز فيه المؤلف على وصف تلك المرحلة النقدية المحددة التي أصبح لها وجودٌ بارز عند النارسين العرب المحدثين، وقد استمر في تناول هذه المرحلة في الأقسام اللاحقة بعد ذلك. فيعد أن تناولها بالوصف في القسم الثاني تناولها بالتأويل في القسم الثالث والتقييم في القسم الرابع.

وفي تمهيد هذا القسم الثاني الوصفي يهبط المؤلف إشكالية التحليل الوصفي من جهة مصطلحي النقد الجديد والحداثة، وطبيعة علاقة النقد العربي بالنتاج الغربية الحديثة مع تأكيده وجود نظرية تجديدية نقدية عندنا مواكبة لحركة تجديدية في الإبداع الأدبي. وهذه نقطة مهمة لوصف المرحلة المعنية وتحليلها وتقييمها في أقسام الكتاب.

كما يتناول في التمهيد نفسه "منهجية الدراسة" حيث يشير إلى تبني المنهج التأليفي الوصفي على الرغم من صعوبتين تحيطان بهذا المنهج وهما: العلاقة بين الكلي والجزئي في وصف المادة الدروسية والنظرة السكونية التي تخفي نقاط التطور في استخدام القولات النقدية، ثم يحدد مع ذلك مراحل ثلاثاً للمرحلة المعنية بالدراسة.

المرحلة الأولى: (١٩٥٧-١٩٧٢) ويلاحظ فيها قفزة البعد ولغة الإبداع التي أصبحت موضوعاً للإنتاج الأدبي نفسه. كما يخلص إلى ثلاث نتائج نقدية تختص بالتركيز على لغة الإبداع والتقليل من دور المؤلف لحساب القارئ، ودراسة الأدب من الداخل مع ربط الشكل بالمضمون على نحو جوهري.

المرحلة الثانية: (١٩٧٥-١٩٩٠) تبين فيها المؤلف هيمنة نزعتين هما الأسلوبية والهيكلية، أمّا الأسلوبية فيرى المؤلف أن تصميماتها أكثر تشعباً وتداخلًا، ولكنه يرى أن الأسلوبية في هذه المرحلة شهدت تحولاً نوعياً في تناول بحث معين له علاقة بالأسلوبية وهو دراسة الصورة، أمّا الهيكلية فقد تناولها بوصفها تحولاً في الدرس الأسلوبية.

المرحلة الثالثة: تتداخل مع المرحلة الثانية تاريخياً حيث يحددها (بأواخر الثمانينيات حتى أواخر التسعينات)، وفيها يلاحظ انعطافاً تاريخياً في مسار النقد العربي لا يخلو من جدة حيث

ظهرت مفاهيم نقدية لا تلتقي بالضرورة بمجاري البحث الأسلوبى أو البنيوي. وإن لم تتخلل منها تمامًا وقد انتظمت في ثلاثة اتجاهات رئيسية.

ويرى أن من أنجح مناهج البحث وأوفرها فائدة ومردوداً ويمكنه به تجاوز بعض الإشكاليات التي تواجهه، هو النهج التأليفي أو وفق تعبير ميشال سار "القراءة للتقصية" ويراد المؤلف من أنجح المناهج فائدة في تطبيقه على موضوعه، إذ بمقتضى هذه القراءة يُمكنه من أن يعد النصوص النقدية المعنية بمدونته منتظمة آنياً في نص كبير جامع واحد... الخ (ص ١٢١).

والمعجمي في ضوء النهج النوع وزع التّون محل الدراسة إلى ثلاثة محاور وهي:

١. الأسلوبية في الدراسات العربية الحديثة.

٢. الإنشائية في الكتابات العربية.

٣. في قضايا الأنظمة الدالة.

ضمت مدوّنته عدداً كبيراً من التّون وزّعها على الفصول الثلاثة السابقة الذكر مراعيًا الاتجاهات التي تنتمي إليها التّون وأصحابها، واصفاً لها على امتداد تلك الفصول مبرراً مواطن الاختلاف والتشابه بينهما، وقد تحقق للمؤلف الغرض، إذ أصبحت مدونته نمّاً كبيراً جامعاً لدونات أخرى. كما تبثت عناوينه أهم الاتجاهات النقدية، وتفتح أهمية النتائج التي توصل إليها في مدى انسجامها مع المطلقات النظرية التي أقرّها. ولعلّ أبرز النتائج التي توصل إليها في هذا القسم أن الاتجاهات الحديثة في النقد التي حظيت بالعناية هي تلك التي بنى عليها تصنيفاته الأساسية. وإن كانت الأسلوبية بمختلف تياراتها كان حظها أكثر من غيرها ثم يتلوها أقل حظاً الإنشائية بمختلف اتجاهاتها. ثم المسمولوجية وما يتبعها من مدارس مختلفة. كما لاحظ المعجمي في هذا القسم الوصفى أنه ليس هناك اختلافات كثيرة بين الدارسين العرب في تقديمهم النظريات الأسلوبية العربية المعروفة. كما يغلب على كتاباتهم الأسلوبية الطبع التعليمي. وفي مقابل ذلك يلاحظ كثرة الدراسات العربية التطبيقية المتصلة بالشعر والتساعها.

وعصوماً يعتبر القسم الثاني مرحلة أساسية وهي مرحلة الوصف، يتلوها مرحلة أخرى في نقد النقد وهي مرحلة التحليل التي تناولها القسم الثالث، والتي تعامل معها من زاويتين: الأسلوبية والتراث. ومساومات الحداثة، وقد أشار المؤلف في تمهيد هذا القسم إلى سبب اختياره الأسلوبية موضوعاً للتحليل من هاتين الزاويتين مع إقراره بوجود خلفية معرفية لديه حاصلة من الاطلاع على تجارب أخرى تختص بتحليل الصورة والدلالة والثناص والتلقي في التراث. من وجهة تأخذ بأسباب النقد الجديد مما يساعد على الانتقال إلى مرحلة التقويم في القسم الرابع.

عصوماً وعلى كل حال يتضمن الكتاب فكرتين رئيسيتين ثم تناولهما بوضوح، الفكرة الأولى أن الحركات النقدية يجري عليها في صاها التاريخي ما يجري على سائر أنواع النشاط الفكري من أحكام التطور وسننه. فاللاحق منها ينفي السابق ويبطله بعد أن يستوعبه. ثم يبني على انتقائه نظرية تنهض على أسس جديدة (ص ٢٢). أمّا الفكرة الثانية، فهي أن النقد العربي يواجه النقد الغربي ويتلقاه وفي ذهنه الرصيد النقدي العربي التقليدي. ولكي يثبت المؤلف الفكرة الثانية فقد قام في القسم الأول من كتابه باستعراض نظرية النقد في تطورها التاريخي.

ورغم ذلك بإمكان المؤلف الاستغناء عن هذا القسم الأول وقراءة الأقسام الثلاثة بمعزل عنه. وخصوصاً أنه كان دائماً على وعي بالحد الأدنى من مراعاة التطور التاريخي عندما تلزم الحاجة إليه وخصوصاً في المرحلة الثالثة المنسار إليها سابقاً.

وما يفتقر إليه هذا الكتاب على الرغم من إخلاص مؤلفه في عمله هو النهج النظري بالمعنى الدقيق الذي يلتزمه ناقد النقد في ممارسته النقدية، وهو النهج الذي يمكن أن نتعرف بعض ملامحه الأساسية في كتاب آخر لمحمد الدغموي بعنوان "نقد النقد ونظير النقد العربي للعاصر".

ثانياً: ثلاث قراءات نقدية معاصرة لابن طباطبأ وكتابه "عيار الشعر"

هناك محاولات كثيرة بُذلت لتأريخ النقد العربي القديم من حيث اتجاهاته أو مراحله المختلفة أو ركزت على قضايا نقدية محددة في التراث النقدي العربي القديم مثل الصورة الشعرية ومفهوم الأدبية ومفهوم الشعر. ومن ضمن محاولات النوع الأول محاولتان قام بهما كل من محمد زغلول سلام في كتابه *تأريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري* (١٣٠، ١٩٦٤). وإحسان عباس في كتابه *تأريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري* (١٣٠، ١٩٧١). ومن محاولات النوع الآخر محاولة جابر عصفور في كتابه *مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي* (١٣٠، ١٩٧٧). وسوف نتناول هنا هذه المحاولات الثلاث من خلال تعامل أصحابها مع ابن طباطبأ (٣٢٢ هـ) وكتابه *عيار الشعر* الذي قام سلام نفسه بتحقيقه مع زميل له ولكننا نعتد هنا تحقيقاً أحدث للكتاب نفسه قام به عبد العزيز المنيع (١٩٨٥).

'بين أيدينا إذاً ثلاث قراءات نقدية معاصرة للنقاد يعود إلى القرن الرابع الهجري. فمن الملاحظ من العناوين أن المحاولتين الأولى والثانية انتهجتا اتجاهاً تاريخياً وعرضت لكتاب ابن طباطبأ ضمن كتب نقدية أخرى ظهرت في التراث النقدي العربي في حين المحاولة الأخيرة أُلِّمَت النظر في مفهوم الشعر في التراث النقدي من خلال دراسات أساسية ومن ضمنها كتاب *عيار الشعر* لابن طباطبأ باعتباره. في نظر عصفور، محاولة أصلية لتحديد الأصول النظرية لمفهوم الشعر.

وسوف أُقيد في عملي هذا من قراءات بعضها في منهج نقد النقد لحسيد لعمداني (١٩٩٠) والدمشومي (١٩٩٩) فيما يتصل بضوابط التحليل التي تُمكننا من التعامل مع النصوص النقدية مباشرة وتساعدنا على الإجابة عن أسئلة تخص دراستنا وهي: تحديد النطلقات المنهجية الصريحة والضمنية للنقاد الثلاثة، وتحديد حدود الفن الذي اعتمده كل منهم في دراسته. وما هي وسائل الإقناع المعتمدة لديه وكيف بنى خطة بحثه وتحليله ومدى انسجام أو عدم انسجام التحليل المباشر والاقتراحات النظرية. وكل ذلك يتم من خلال خطوات إجرائية دقيقة ينبغي القيام بها.

وعليه ستكون خطوات عملنا مقسمة إلى مقدمة وثلاثة أقسام: أما القسم الأول فيتناول تحديد الرؤية المنهجية المعتمدة لدى النقاد الثلاثة بالإضافة إلى تحديد أهدافهم. وفي تحديد الرؤية المنهجية سنلاحظ مدى التداخل بين المناهج في الدراسة الواحدة أو مدى سلطة المنهج الواحد. ويتناول القسم الثاني تحديد الفن الدروس من طرف النقاد الثلاثة مع مراعاة ملاحظة ما إذا كان الناقد يتجاوز الفن إلى نصوص أخرى تتقاطع معه، أو لجأ إلى المقارنة وإلى كثرة الاستشهاد. فقبة النصوص المختارة للتحليل تلعب دوراً كبيراً في تحقيق النتائج في الدراسات التي نتناولها، وأخيراً القسم الثالث الذي يتناول الممارسة النقدية التي تتناول مبادئ أساسية من أهمها:

أ. الوصف.

ب. الشرح والتفسير والتأويل.

ج. التقويم.

ـ تقويم الدارسين للفن المدروس.

ـ تقويم خطابات الدارسين الثلاثة ومدى انسجامه ووفائه بأهدافهم.

لولا: الأهداف:

يُمكن القول بأن الكتب الثلاثة محل التطبيق قد تبين أصحابها في دراستهم وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصوراتهم النظرية، فمن الملاحظ أن سلام يضع لمؤلفه مقدمة منهجية (ص ٥-٨)، ويُلزم نفسه بتحديد منهج واضح حيث يقول: "انتهجت في دراستي إلى جانب المنهج التاريخي التطويري. منهجاً تحليلياً تكاملياً يعرض للفهم الأدبي وتناول النقاد له في الحقيقة التي تتناولها كل جزء من الكتاب" (ص ٧). يصرح سلام إذاً بأنه يجمع أكثر من منهج في الدراسة، بل

أكثر من ذلك. يعلن ما سوف يتناوله وما سوف يستعده في دراسته حيث يقول: "ولم أتناول كل ناقد بالتأريخ لحياته والمؤثرات التي أثرت فيه.... بلدر تناولي للقضايا الفنية واختلاف وجهات النظر إليها وتناولي لكتيب النقد التي أثرت في هذا العلم. وكانت معالم في طريقه الطويل. وفي تاريخه. تأثرت بها أعمال النقاد. ولم يكن تناولي لكتيب النقد على مستوى واحد. بمعنى أنه قد تطور دراستنا لأحداثا وتقتصر في الآخر" (ص ٧). ويشير سلام في مقدمته إلى بعض الأسس المنهجية التي دفعته إلى تأليف كتابه ولم يجدّها في المحاولات السابقة عليه. ومن هذه الأسس. وضع صورة للنقد الأدبي منذ الجاهلية حتى العصر الحديث أمام الناقد العربي الحديث وإقامة عمله على أساس من التفهم المعاصر لطبيعة النقد. وكذلك على أساس منهجي واضح شبيه بطريقة بعض مؤرخي النقد من الغربيين. ومع ذلك فإن سلام يعدّ من أهدافه إبراز التراث النقدي في مقابل غلبة اتجاهات النقد الغربي على النقد العربي الحديث. ولعلّ النقطة الأخيرة لا تقوم على مفارقة في الإشارة إلى الغربيين سلباً وإيجاباً إذا التفتنا إلى ملاحظة سلام الأخيرة في مقدمته ومقارنها اتهام بعض النقاد المحدثين للنقد العربي بالقصور والعفوية الذاتية دون تحليل أو تحليل. إساءة من العرب أو من المستشرقين).

سلام يُذكر أهمية النهج للوصول إلى النتائج السليمة غير أن الممارسة النقدية. خصوصاً في الجزء الخاص بابن طباطبا وعباس الشعر. أبرزت غير ذلك. كما سوف نرى. ويرى سلام أن عمل ابن طباطبا يمد فراغاً في الخط التطوري لتأريخ النقد وهو ما افتقده فون جرينباوم لعدم اطلاعه على عيار الشعر. وحاول سلام القيام به في كتابه. ونلاحظ كذلك أن سلام لم يستمد من تعددية النهج. إذ كان اهتمامه تلخيصاً للكتاب لا ملاحقة لقضايا تاريخية على نحو ما سوف يتضح في الجزء الخاص بالتحليل في بحثنا.

ويشارك عباس مع سلام في تقصيه النهج التاريخي في دراسته وذلك ما صرح به في مقدمته المنهجية. حيث يقول: "وقد اتبعت فيها منهج التدرج الزمني. لأنه يعين على تملك النقد في صورة حركة متطورة. بين مد وجزر وارتداد وضيوط على مر السنين. وقد عمدت إلى الوقوف عند القضايا الكبرى. معرفاً عن جزئيات الأمور التي تصرف الدارس عن إبراز الدور الفكري للنقاد العرب" (ص ٩).

ولعلنا تبيّنا إذاً أن تنهى سلام وعباس للنهج التاريخي كان مرده الإفادة من معطيات هذا النهج في رصد أهم القضايا النقدية في تاريخ النقد العربي. وإذا كان تطبيق سلام لمنهجه يتراوح بين عملية التلخيص والشرح فإن عباس تعلّل تطبيقه في إثارة قضايا في تاريخ النقد والتعامل معها وفق خطة معينة. فقد تناول فيها فكرة واحدة وتتبعها في مدونة ابن طباطبا وهي فكرة اعتماد الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية.

من هنا نتبين أهمية تبني منهج محدد واضح في الدراسة تبنيًا إيجابيًا في حالة عباس وسليماً في حالة سلام. على أن هناك إشارة لا يمكن أن نغفلها وهي أن سلام صرح في مقدمته بأنه يحاول أن يصحح بعض المفاهيم النقدية لدى المحدثين من النقاد والباحثين عن كتاب ابن طباطبا مثل تصور بروكلمان بأنه كتاب في العروض.

وإذا كان قد تبين لنا أن المنهج المعتمد لدى سلام وعباس هو منهج تاريخي تطوري. فإن لعصفور في هذا الإطار رأياً مخالفاً تماماً. يحقق فيه ما لم يستطع سلام تحقيقه تصريحاً في حين استطاع عباس تحقيقه ضمناً. فعصفور لا يؤرخ للنقد في كتابه على النحو الذي قام به سلام وأمثاله من مؤرخي التراث النقدي. إن عصفور ينتقد غياب المنهج. ووجهة النظر المساحبة له. والظفر السلبية إلى التراث في تلك الكتب الكثيرة التي تؤرخ للتراث النقدي منذ الجاهلية حتى مشارف العصر الحديث. يرى عصفور "خطورة التأريخ للتراث النقدي [ذلك] أن التأريخ يهد عملاً

بلا جنوبي في غياب الاستقصاء الدقيق للمعطيات التاريخية. وفي غياب النهج للتكامل في المعالجة" (ص ٩). كما يرى أن هناك إشكالية تتمثل في وجهة النظر التي تتعامل بها مع التراث النقدي، وفي النهج الذي تعرض للتراث من خلاله. وفي رأيه أن وجهة النظر الصاحبة للنهج تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار وتحدد في النهاية نقاطاً للحوار يتم فيها الجدل بين الماضي والحاضر، دعماً للحاضر الذي هو نقطة البدء والمعاد. ولكن ما وجهة النظر الصاحبة لنهج عصفور وما هو منهجه؟ إن نظرة عصفور مرتبطة بمفهوم الشعر. لذلك يُركز على التأسيس النظري لفهمة الشعر وماديتها وأداته. وذلك في ضوء التحولات الجذرية التي طرأت على القصيدة العربية في أواخر الأربعينيات حتى زمن كتابته لعمله ومن ثم يقول: "لقد حاولت بقدر وعيي بهذه المهمة. أن أنهض بجانب محدود وجزئي فحسب من إعادة النظر في مفهوم الشعر في للتراث. ومن هنا أثرت أن أتوقف عند زاوية من زوايا تراثنا في نقد الشعر. وهي زاوية النقد النظري. وذلك من خلال اختيار محدود لأهم الكتب التي ألغت في هذا المجال" (ص ٩). وهي ثلاثة كتب للثلاثة بَناء أولهم ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر ثم قدامة وحازم القرطاجني. ولا شك أن اختيار عصفور لقضية بعينها (مفهوم الشعر) من خلال نقاد معينين يعني ضمناً الجمع بين النهج التاريخي والوصفي حيث يقوم على التحليل والمقارنة والشرح والتفسير. فمفهوم عصفور إذا يتضح من خلال عنوانه ومن خلال ممارسته التي ركزت على معالجة القضايا المكثفة في إطار المفهوم نفسه. يمكننا القول بشكل إجمالي إن دراستي عباس وعصفور قد كتبتا في إطار منهجي وتطبيقي وعليه إذا تبين لنا التكامل بين النهج والممارسة كي نحصل في النهاية على موقف فكري غير مختل وهو الموقف الذي يبحث عنه دارس تاريخ النقد على حدّ تعبير عباس في مقدمته (ص ١٠). ذلك في حين تبدو دراسة سلام قاصرة في الجانب التطبيقي على الرسم من وعي صاحبها الواضح بأهمية تاريخ النقد الأدبي والأسس المنهجية التي ينبغي أن يقوم عليها.

ثالثاً: المتن:

نشير هنا إلى تحديد المتن المدروس من طرف النقاد الثلاثة. إن دراسة سلام تقتصر على كتاب *عيار الشعر* لابن طباطبا، وإن كان قد أشار إلى مدونات أخرى لابن طباطبا مثل كتابه *تهذيب الطبع* وذكر أن له كتاباً في العروض، ولكنه التزم التزاماً كبيراً بالمتن المدروس. وقد تم تناوله في ترتيب مقال مما أتاح له إعطاء وصف كامل للكتاب. إذاً هناك حصر دقيق للمتن المدروس لديه. ونجد ذلك الالتزام نفسه عند عباس فقد اقتصرت دراسته كذلك على كتاب ابن طباطبا ولم تتعدّد إلى تناول متون أخرى إلا أن عباس تعامل معه بشكل مختلف، فلم تكن دراسته تعتمد على التجاوب الأفقي للموضوعات وإنما استقطع منه ما استقطع وقدم وأخر في تناول المتن الأصلي وكان هدفه الأساسي في بناء فكرته الأساسية وهي *اعتماد اللوح اللشي في إنشاء نظرية شعرية* عند ابن طباطبا، مبرراً لتعامله مع متن هذا الكتاب بهذا الشكل. وهكذا تطلب التصوص دوراً كبيراً في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي نتناولها وهذا ما قام به عباس بالفعل.

أما عصفور فدراسته لم تقتصر على *عيار الشعر* بل تجاوزها إلى الاستشهاد بكثير من التون لنقاد آخرين سواء أكانوا سابقين لابن طباطبا أم معاصرين لاحقين له. وقد لجأ عصفور إلى كثرة المقارنة وإلى كثرة الاستشهاد. وجاءت تلك التصوص الأخرى موازنة للنص الأصلي وتأخذ حيزاً مهماً من التحليل.

ولكن يبقى السؤال: هل هناك ما يبرر اختلاف دراستي سلام وعباس عن دراسة عصفور في التعامل مع المتن المدروس؟ لعلّ هذا الاختلاف يكون نتيجة اختلاف منهجيّ سلام وعباس عن منهج عصفور. ومن هنا تأتي مرة أخرى أهمية تبني منهج بعينه من خلال اتباع خطوات بعينها لتحقيق نتائج مختلفة عن تلك التي تتحقق من تبني منهج آخر وخطوات أخرى.

في إطار الوصف ستعرض لأشكال توزيع المتن الدروس إلى قضايا وعناوين جانبية كما ستعرض في الوقت نفسه إلى اللغة الواصفة التي استخدمها الدارسون.

اعتمد كل من سلام وعباس على توزيع المتن الدروس بطريقة تتناسب وقراءته لذلك المتن. كما يفترض أن تتناسب تلك التصنيفات ومنهج كل دارس وهدفه. ولعل أوضح أشكال توزيع المتن الدروس هي العناوين التي تبنّاها كل دارس في عمله سواء أكانت عناوين رئيسية في صدر الدراسة أم عناوين جانبية في أثنائها. ولا شك أن هذه العناوين ترتبط ارتباطاً أساسياً بالقضايا الجوهرية التي اهتم بها كل ناقد في تعامله مع متن ابن طباطبا. وذلك في الإطار الكلي لعمل الناقد.

فإذا نظرنا إلى العناوين الرئيسية وجدنا أن سلام يعطي عناويناً شديدة العمومية للجزء الذي يتحدث فيه عن ابن طباطبا وكتابه. قلم يفعل سوى أن يجعل اسم الكتاب واسم مؤلفه عناويناً رئيسياً لذلك الجزء. وهو ما يتفق ابتداءً من خطته في سائر كتابه حيث أعطى في أجزاء أخرى أسماء كتب ونقاد قدامى عناوين لأجزاء أخرى للكتاب. أما عباس فقد كان عنوانه الأساسي " *اعتماد النور القوي في إنشاء نظرية شعرية* " (عيار الشعر لابن طباطبا - ٣٢٢ هـ) وقد كان ذلك العنوان الرئيسي تحت عنوان كبير هو *الاجتماعات النقدية في القرن الرابع* ". وكان العنوان موضع الدراسة هو العنوان الرئيسي الأول في هذه الاتجاهات مما يعكس الأهمية التي يعطيها عباس لنظرية ابن طباطبا. ولا شك أن السور في ذلك هو ملاحظة الناحية الزمنية التي كان حريصاً عليها في نهاية مقدمته لهذا القسم. وهو ما يتضح كذلك في بداية تناوله ابن طباطبا الذي يعدد حلقة متممة لما جاء به ابن قتيبة في تاريخ النقد الأنبي. كذلك يمكن أن نستنتج من معالجة عباس لابن طباطبا أسباباً أخرى تسوغ البداية به مثل أن لتتابع السنة أو الموروث كان معتمد ابن طباطبا في النقد بالإضافة إلى اعتماده على النور في بناء نظريته. فبهذه كلها عوامل تنتمي بصورة أو بأخرى إلى الحقيقة السابقة على ابن طباطبا. ولذلك أمكن لعباس أن يبدأ بابن طباطبا في هذا الفصل على الرغم من ملاحظته في مقدمة هذا الجزء قضايا أخرى مهمة سيطرت على النقد في القرن الرابع.

أما عصفور فقد كان عنوانه الرئيسي *البحث عن عيار الشعر لابن طباطبا* وهو عنوان الفصل الأول للقسم الأول الذي يجعل عناويناً أساسياً هو *تشكيل المفهوم*. والقصد هنا بالطبع "مفهوم الشعر" الذي يتصدر عنوان الكتاب مع عنوان آخر هو *الدراسة في التراث النقدي*. ويصل بين عنوان الكتاب وعنوان الفصل الأول مقدمة في حوالي عشر صفحات. ومن الواضح أننا نستطيع أن نلمح وحدة عضوية بين هذه العناوين الرئيسية الثلاثة عند عصفور. على نحو ما رأينا عند عباس.

أما بالنسبة للعناوين الفرعية عند سلام فقد وزعها إلى تسعة عناوين. هي: تعريف الشعر وصنعه^(١) / فنون الشعر العربي وأساليبه / اللفظ والمعنى في الشعر / عيار الشعر / الأشعار المحكمات / الشعر ونظم الحكايات والقصص / الأبيات المعبية في معانيها (التي أفرق قائلوها في معانيها)^(٢) / السرقات وعيوب الشعر^(٣) / أحكام عامة في الشعر وضروريته^(٤). ومن الجدير بالذكر هنا مرة أخرى أن سلام قام بتحقيق عيار الشعر مع طه الحاجري (١٩٥٦) ووضع عناوين فرعية للقرات الكتاب حسبما يشير المانع في نهاية مقدمته لتحقيقه الكتاب نفسه. يقول المانع: "ينبغي أن أشير إلى أن العناوين الداخلية للكتاب والموضوعة بين معقوفتين غير واردة في الخطوط وإنما رأيت وضعها لأنها تعين الباحث في الوصول إلى مطلبه عند مراجعته للكتاب. كما ينبغي أن أشير إلى أن سلاماً قد وضع عناوين لشرته وقد أثبت بعضها. وأعملت بعضها. وعدت في بعضها. ثم زدت ما أرى حاجة إلى زيادته من العناوين" (ص ٣٣-٣٤).

وبناءً على هذا نستطيع أن نقول إن عناوين سلام يمكن أن تكون منقولة من العناوين التي وضعها في التحقيق ومن ثم لم تكن ناتجة عن نظرة نقدية منهجية إلى كتاب عيار الشعر بقدر ما هي تنظيماً لمادة الكتاب لتسهيل قراءته.

أما العناوين الفرعية عند عباس فقد بلغت أربعة عشر عنواناً. هي: لمحة عن ابن طهالبا / تعريف الشعر عند ابن طهالبا / اتباع السنة العربية في الشعر / الشعر نتاج الوعي المطلق / تساؤل الساقفة بين القصيدة والرسالة / الوحدة في القصيدة وحدة البناء / مازن الشعر المحدث هو السر في اختيار هذه الطريقة / قوة العاني لدى الشاعر المحدث وطريقته في تحصيلها / صورة العلاقة بين اللفظ والعنى / تأثير الشعر - كنهه - عمل عقلي خالص عن طريق "الاعتدال" / الصدق - بسبب الاتجاه العقلي - أساس الشعر / ضروب الصدق ومواقفه في الشعر وأزمة الشاعر المحدث بالنسبة للصدق / جور مذهب ابن طهالبا على قوة الخيال والتشخيص في الشعر / تلخيص عام لوقفه النقدي. إن صيغ عناوين عباس فيما عدا الأول توحي بأنها خاشعة لتقاييس معينة، فلو بحثنا عن السر في الترتيب لوجدناه يحمل قضايا قد تناثرت في الكتاب الأصلي، وأعاد عباس صياغتها بترتيب يتجه إلى بناء قضية مهمة في تاريخ النقد العربي، وهي ما ركز عليها في العنوان الرئيسي. لذلك يمكن أن نلاحظ الاختلاف بين قراءتي سلام وعباس، إذ كانت الأولى مجرد تلخيص في حين كانت الأخرى متجهة إلى غاية ومضمون محدد.

أما عصفور فقد تنهى ستة عناوين فرعية، هي: المهاد النظري / ماهية الشعر / مهمة الشعر / الصياغة والأداة / عيار الشعر / محاولة للتقييم.

ومن الواضح أنها أقل عدداً من عناوين سلام وعباس على الرغم من أن المساحة التي تكلم فيها عن ابن طهالبا تفوق المساحة عند كل من سلام وعباس. ومن الواضح أن عناوين عصفور الفرعية مثلها مثل عناوين عباس متسقة تماماً مع العنوان الأساسي ومرتبطة منطقياً بما ينجم مع الغاية الأساسية لكل واحد منهما، ولكن نستطيع أن نلاحظ أن عناوين عصفور تنتم بالطابع النظري المجرد في حين كانت عناوين عباس موضوعية أي متصلة بجزئيات النظرية الملاحقة في العنوان الرئيسي.

ب. التأويل

إن عملية التأويل أو الشرح التي لجأ إليها الدارسون الثلاثة لها علاقة بالمنهج المتبع. وإن لجأ كل من عباس وعصفور إلى طرح أسئلة مباشرة أو ضمنية للإجابة عن سؤالين مهمين هما: ما مفهوم الشعر عند ابن طهالبا بوصفه حلقة مهمة في التراث النقدي؟ وما الاتجاه الذي يمثله ابن طهالبا في النقد؟

ولو حاولنا الإجابة عن هذين السؤالين لانتبهنا بالإجابة عن السؤال الأول إلى أن عصفور توصل إلى الرقبة التالية: أقام ابن طهالبا عياره للشعر على أساس أخلاقي. ينظر فيه إلى السنة الشعرية القديمة ولكنه عندما واجهته المسألة في الشعر المحدث كان عليه أن يتبنى مفهوماً للصناعة وعياراً للشعر من خلال المدح والهجاء.

أما بالنسبة للسؤال الثاني فقد انتهى فيه عباس إلى النتيجة التالية: إن اعتماد صفاء الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية عند ابن طهالبا أدّى به إلى موقف نقدي متكامل قريب على الرغم مما يشوبه من تناقضات عند تطبيقه.

أما بالنسبة إلى سلام فلم يكن يهدف إلى الإجابة عن سؤال ما طرحه بل كان تناوله لثن ابن طهالبا في أغلب الأحيان ينتهي إلى مجرد تعليق من داخل النص نفسه، أو يلتجئ إلى تأويل بعض النصوص بناءً على معرفته بثقافة ابن طهالبا وتكوينه العلمي وأنه شاعر كذلك. فيكون مهتماً في هذه الحالة في تأويلاته على ما هو خارج النص مما له علاقة بالنقاد أو يلتجئ سلام إلى تدعيم

تأويلاته بالإشارة إلى نقاد معروفين في تاريخ النقد مثل أفلاطون وأرسطو. بالإضافة إلى اتصال أغلب تحليلاته بالجزئيات.

ولقد تبين لنا منذ استعراض الجانب النهجي أن عباس ينطلق من فكرة اعتماد الذوق الفني في إنشاء نظرية شعرية عند ابن طباطبا وأن التطوير الزمني التاريخي ينعكس على كتاب ابن طباطبا إذ اعتبره عباس مقالة استطرادية معتمدة على صفاء الذوق دون سواه مقارنة بالكتب الأخرى في تاريخ النقد الأدبي.

ولقد تحكمت هذه الفكرة في مجموع الدراسة، فهي التي تفسر وضع مدخل موجز يتصدر الدراسة، يتعرض فيه عباس للاتجاه النقدي الذي يمثل ابن طباطبا في نقد القرن الرابع الهجري. وهي التي تفسر كذلك طبيعة العناوين التي اختارها عباس لفصله عن ابن طباطبا، فهناك إذاً ترابط واضح في توالي عرض القضايا حيث يتضح أن لها دلالة كبيرة على بناء الفكرة الرئيسية وهذا ما صرح به في نهاية الدراسة عندما عرض لوقف ابن طباطبا النقدي.

يتلخص الحديث عن نظرية ابن طباطبا التي ينظر إليها عباس بأنها اتجاه فني في القرن الرابع في أن اتباع "السنة" أو اللزوم هو معتد عند ابن طباطبا في النقد، ويستنتج عباس من قراءة مطولة لثن ابن طباطبا أن للعرب طريقة خاصة في التشبيه، وأنها تمثل لديهم "سنة" يجتر الشاعر أن يُلْقِها لهجي، شعره كأشعارهم.

يلجأ عباس في هذا الصدد إلى وهي تاريخي عميق بـ "سنة" التطوير في المعرفة النقدية في التراث العربي حيث يقول: "وما من شك أننا هنا نقرب اقتراباً شديداً من نظرية قدامة في هذا الصدد... ولكن يبدو أن كلاً من الناقدين كان يعمل على حدة دون أن يتأثر أحدهما برأي الآخر أو يسمع به" (ص ١٣٥).

إن عبارة عباس هذه تعتمد على إدراك عميق لنظرية ابن طباطبا وقدامة وذلك ما جعله يقدم تفسيراً لمقولة "الشعر نتاج الوعي اللطيق". إذ يرى أن "الالتزام بالسنة - لدى ابن طباطبا - لا يُعد مرحلة الاستعداد والتثقيف والدرس والتحصيل، لأنه لا يلبث عند الخوض في طريقة بناء الشعر أن يقتضي قضاء مبرماً على ما ساءه النقاد بشعر الطبع عند العرب. وأن يعتمد صنعة جديدة الضموم والطريقة في النظم، وتعدُّ نظريته هذه اهتماماً صارخاً عن مفهوم الغريزة إذ يصبح الشعر لديه "جَهْشَان فُكْر" - قلتماً على الوعي التام اللطيق" (ص ١٣٦). على هذا النحو كانت قراءة عباس لابن طباطبا وكان تأويله لنظريته.

عندما نتأمل في تحليل النقاد الثلاثة لثن ابن طباطبا نستوقفنا فكرة الصديق بوصفها ركيزة جوهرية في عيار الشعر لابن طباطبا. وقد لاحظ النقاد الثلاثة هذه الفكرة وتعاملوا معها في ثنائيا تحليلهم لثن ابن طباطبا على نحو متفاوت، يكشف عن اختلافات أساسية بينهم في قراءة النص النقدي وتحليله. ونستطيع أن نتبين طبيعة تحليل كل منهم لمجمل نص ابن طباطبا من خلال تناولنا لطريقة تحليلهم لفكرة الصديق هذه على سبيل التمهيل.

تناول سلام في متن ابن طباطبا فكرة الصديق في الشعر المحكم سواءً كان من وجهة نظر المثقفي أو من وجهة نظر الشاعر وذلك من خلال ارتباط الشعر بالفهم والاعتدال والصواب في المعنى واللغة وكذلك من خلال الإمتاع الحسي والروحي. وتلاحظ على تحليل سلام لفكرة الصديق استعادته للبعد التاريخي للفكرة من خلال تأثير الشعر في النفس قياساً على تأثير المأساة في النفس عند أرسطو حيث تظهرها من الأحاسيس والانفعالات الضارة. كما يشير في السياق نفسه إلى دور الفنون في تنظيم الانفعالات والمواقف في النفس عند المحدثين. وملاحظة أخرى يمكن الوقوف عندها في تحليل سلام لثن ابن طباطبا من خلال فكرة الصديق وهي تعميمه لسيطرة الفكرة في نص ابن طباطبا. وأمثلته من الشعر القديم والحديث والشعر القصصي، فهو يشهد (ص ١٥٠) بأمثلة ابن

طباطبائي من الشعر القديم. ويعلق عليها بأنها ترتفع في درجتها إلى قمة الإجابة في الصياغة والتعبير الصادق. ويقول سلام في السياق نفسه إن الصدق في الشعر هو الذي يميز صاحبه بصرف النظر عن تقدمه أو تأخره.

أما فكرة الصدق في تحليل عباس لمثن ابن طباطبائي فقد كانت فكرة مركزية لفهم نظرية ابن طباطبائي وموقفه في تاريخ النقد العربي من جهة الإلحاح على فكرة المتعة المترتبة على الجمال في الشعر والتي تصحح هي نفسها، أي المتعة وسيلة أخلاقية في تأثيرها على التنظي. وإن كان عباس يلاحظ هنا أن تأكيد المتعة الجمالية الخالصة هي التي تتحقق في الفهم أولاً من وجهة نظر ابن طباطبائي. وبناءً على هذا، أي بناءً على أن الفهم متبع الشعر ومصبه فإن عباس لا يرى غرابة في "أن يجعل ابن طباطبائي عنصر الصدق أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه، لأن هذا الصدق صنو للاعتدال الجمالي في حرم الفهم" (ص ١٤٢).

ومن هنا يتضح معنى العنوان الفرعي الذي وضعه عباس لهذه الفقرة. وهو الصدق - بسبب الاتجاه العقلي "أساس الشعر" وينطلق عباس من تحليله في محمله العام إلى أهمية تحقيقه في الفنان نفسه وفي بعض عناصر العمل الفني. وهنا يقول عباس: "كانت لفظة الصدق متقاربة الدلالة عند ابن طباطبائي". ويعدّ ضروب الصدق ومواطنه في الشعر رابطاً ذلك في عنوان آخر بأزمة الشاعر المحدث بالقضية للصدق. وكما أطلق عباس على الشعر نتاج الوعي المطلق عند ابن طباطبائي كذلك رأي في الصدق أساس الشعر بسبب الاتجاه العقلي عند ابن طباطبائي. ولكنه يرى أن تفاوت دلالة الصدق عند ابن طباطبائي والتزامه بالحقيقة في الوقت نفسه كانت شديدة الجنتية على النقد. وذلك ما جعله يحكم على مذهب ابن طباطبائي بالجور على قوة الخيال والتشخيص في الشعر. ويتعلق عصفور مع عباس في هذا الجانب، إذ يرى أن هذه النظرة تتجاهل الدور المهم للتصوير في الشعر. إلا أن عصفور يتعامل مع القضية تماماً أكثر تقصيً وتحليلاً باعتباره أن الأساس الأخلاقي في فهم مهمة الشعر وآثاره يمكن أن يؤدي إلى مجموعة من الزائغ ما لم يعالج معالجةً رحبة قادرة على أن تحتوي كل أغراض الشعر. وعصفور يرى أن ابن طباطبائي كان أمامه أكثر من وسيلة للخروج من مأزق الأخلاقية الضيق، التي ورنها عن ابن قتيبة المحدث الفقيه. وفي الوقت نفسه يرى عصفور أن هذه النظرة يمكن أن تقللها من محدث فقيه. لكن من الصعب أن تقللها من رجل يحسب على الشعراء مثل ابن طباطبائي. وكذلك يرى أن ابن طباطبائي كان بإمكانه أن يطور ما فعله الجاحظ عندما تحدث عن الصياغة والتصوير ولكنه واجه المشكلة من زاوية مخالفة. وعموماً يرى عصفور أن خطورة مقولة الصدق نقدياً تصرف النقاد عن الشعر إلى الشاعر. وبذلك يشغل الناقد بالبحث عن الشاعر لا عن الشعر.

ونستطيع أن نلاحظ كذلك أن عصفور يبني تأويله هذا مثل عباس قبله على بعد تاريخي يضع فيه ابن طباطبائي في مكانة بين ابن قتيبة والجاحظ بالإضافة إلى نظرة كل منهما إلى الصدق وعلاقته بالشعر بشكل مطلق وهو ما يقترب فيه عصفور كذلك من قول عباس بأن الشعر نتاج الوعي المطلق.

ج. التقييم

لاحظنا من خلال التصنيف الذي أقامه سلام في مجال الدراسة التاريخية أنه لم يكن يتعمد وضع تراتبية لقضية ما، لذلك لم يثر مشكلة في تاريخه لابن طباطبائي. ومن ثم لم يكن يهمه أن يصدر أحكاماً تقييمية تخص الفن الدروس. وإن كان قد ختم كلامه بخلاصة تقييمية عامة لعمل ابن طباطبائي، مفادها أن القائيس التي جمعها واستنبطها ابن طباطبائي من الشعراء المحدثين لم تعجب بعض النقاد ممن يخالفونه الرأي، ومنهم الآمدي والصولي وابن المعتز، ولكنه لم يناقش سبب معارضتهم لرأي ابن طباطبائي. في حين وضع عباس دراسته في تراتبية، تبدأ من تعريف الشعر لابن طباطبائي وتنتهي إلى تلخيص عام لموقفه النقدي وبينهما يقع النقاش حول مذهب ابن طباطبائي إلى

التقديم أي إصدار حكم على شكل خلاصة لابن طباطبائي في نقده وفيها يرى اتباع السنة حيث كان ذلك أمراً لازماً، ونفيه الفرق بين القصيدة والرسالة إلا في النظم. ويتصور الوحدة في القصيدة وحدة مبنى قائم على تسلسل المعاني والموضوعات، بحيث تكون "العملية" الشعرية عملاً واعياً تمام الوعي، واعتبار التأثير الآتي من قبل الجمل هو "الاعتدال". ثم يرى عباس أن موقف ابن طباطبائي موقف نقدي فيه شذوذ حتى على بعض مفهومات النقد المعاصرة حينئذ. إلا أنه يراه موقفاً متكاملًا وفي تكامله سرّ التفرد بين سائر المحاولات النقدية. وإذا نظرنا إلى حكم عباس على نظرية ابن طباطبائي وجدناه ناتجاً عن دراسة نقدية. على نحو ما فعل عصفور الذي يرى أن ابن طباطبائي لم ينجح بسبب بعض التناقضات في حل أزمة الشاعر والشعر المحدث، ولكنه يراه نجح في المحاولة الأولى لإقامة مفهوم للشعر في تراثنا النقدي.

ويمكننا أن نقول إن التطبيق الدقيق للأسس المنهجية النظرية المتبعة في الدراسة إلى جانب السيطرة التامة على الفكرة الجوهرية في التحليل هو الذي ينتج الدراسة الناجحة وخصوصاً في تعاملنا مع التراث النقدي. وقد تبدي ذلك على أفضل ما يكون في دراسة كل من سلام وعباس وعصفور، بدرجات متفاوتة. حاولنا أن نصلها ونشرحها ونقيمها في بحثنا.

الهوامش :

(١) حميد لحداني، سحر للوضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والقصة)، فاس: [البيضاء]، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٠.

(٢) حميد لحداني، النقد التاريخي في الأدب (رواية جديدة)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.

(٣) محمد الناصر السجهمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، صفاقس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، وسوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٨.

(٤) محمد الدغموي، نقد النقد وتطور النقد العربي للعاصر، الرباط: منشورات كلية الآداب، والبيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٩.

(٥) ابن طباطبائي الملوي، أبو الحسن محمد بن أحمد، همار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

(٦) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤.

(٧) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، بيروت: دار الأمانة، ومؤسسة الرسالة، ١٩٧١.

(٨) جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ط٢ بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

(٩) ليس في المتن ولكنه في فهرس الموضوعات.

(١٠) موجودة في المتن ولم يثبتها في فهرس الموضوعات، أما المانع فلم يذكر عبارة "الآبيات المعية في معانيها" عنواناً بل كتب بدلاً منها "الآبيات التي أفرق قائلوها في معانيها" وإذا عدنا إلى تحقيق المانع (ص ٧٦ وما بعدها) فسوف تجد أن السهاق ليس حول أبيات معينة بل حول المبالغة التي سلكها جماعة من الشعراء المحدثين القدماء في سبيل الأرائل في تلك المعاني التي أغفلوا فيها وهو ما يمثل إيجابها عند المحدثين على ما هو واضح من كلام ابن طباطبائي.

(١١) هنا العنوان ليس موجوداً في تحقيق المانع. فقلعه من تلك المتأولين التي أسقطها المانع في تحقيق سلام والهاجري.

(١٢) في المتن "أحكام عامة"، وفي الفهرس بقية العنوان.

إِسْكَالِيَّةُ الْمَصْطَلَحِ فِي النَّفَرِ الرَّوَائِيِّ الْعَرَبِيِّ



عبد العالي بو طيب

١/١ - لا شك أن المصطلح النقدي، بشكل عام، يعتبر عنصراً أساسياً من عناصر قيام نقد أدبي جاد وفعال في دراسة النصوص الإبداعية، وإبراز مقوماتها الفنية والفكرية. نظراً لما يلعبه من دور حاسم في ضبط المفاهيم وتوضيح الرؤى، ضماناً لوضعية النقابية النقدية من ناحية، وتيسيراً للتواصل الدقيق بين المهتمين والباحثين من ناحية أخرى. وخصوصاً المصطلحات، كما يعلم الجميع، كلمات اكتسبت في إطار تصورات نظرية محددة، دلالات مضبوطة، أصبحت معها محرومة من حق الانزياح الباح للكلمات العادية، تفادياً لكل ما من شأنه التأثير سلباً على مهامها الإجرائية العلمية. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن المصطلح النقدي علامة لغوية (signe linguistique) خاصة، تتميز عن غيرها من العلامات العادية الأخرى، بتكوّنها من دال ومدلول محددين بمجال معرّف معين، خلافاً للعلامة اللغوية العادية القابلة للتدليل على معانٍ متعددة. ضماناً للدقة والوضوح المطلوبين في التعبير والتلقي على حد سواء. وهنا يكمن جوهر الخلاف. بين اللغة الاصطلاحية واللغة العادية، اللغة الخاصة واللغة العامة، حيث يتم تأسيس الأولى بشكل مشاعف انطلاقاً من الثانية، مما يكسبها صرامة ودقة أكثر. تتناسبان وطبيعة المهام العلمية النشطة بها: "فإننا كان اللغف الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الجماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مشاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إيلاضي مزروع في حنايا النظام التواصلّي الأول، إنه بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كما وأشيق منه ذمة. وهو لهذا شاهد على غائب، وهي حقيقة تعال بصفة جوهرية صعوبة الخطاب اللساني من حيث هو تعبير يتسلط فيه العامل اللغوي على ذاته لهُودي ثمرة العقل للعادة اللغوية"^(١).

وحتى يتسنى لهذه اللغة الواسفة الثانية (métalangage) القيام بوظائفها العلمية والعملية على الوجه الأكمل، لا بد من توفّرها على شرطين أساسيين. هما:
"الأول: تمثيل كل مفهوم.. بمصطلح مستقل.
والآخر: عدم تمثيل المفهوم.. الواحد بأكثر من مصطلح واحد"^(٢).
فهل تحقق هذان الشرطان في مصطلحات النقد الروائي العربي؟

٢/١- للإجابة عن هذا السؤال لابد من التذكير أولاً بالوضعية الاستثنائية للكتابة الروائية العربية، بوصفها جنساً أدبياً حديثاً، حتى لا نقول دخليلاً، في مشهدنا الإبداعي. وتأثير ذلك السلبي على واقع الممارسة النقدية المرتبطة به، في ظل الفراغ المهول الذي يشكو منه التراث العربي في هذا المجال، مقارنة بما تزخر به الخزائنة العربية في الشعر ونقد: "تقارنا النقدي لا يقدم لنا الأرضية المنهجية والأصطلحية المأهدة التي يمكن الانطلاق منها نحو مقاربة ونقلي الأجناس الأدبية الجديدة، وصلة أحسن الأجناس السردية. فقد كان هذا التراث منشغلاً طيلة أحقابهِ. وحتى نخاضه، بثابتين رئيسيين: الشعر والإعجاز القرآني"^١.

وهو ما انعكس جلياً في اختلاف النهام العلمية المنوطة بنقاد هذين الجنسيتين الأدبيين. وهكذا، ففي الوقت الذي يواجهه فيه الناقد الروائي، بحكم غياب المرجعية النظرية العربية المتخصصة، مهمة التأسيس والتأصيل، تناط بنقاد الشعر، لغنى الوجود العربي، مهمة التطوير والتحديث. وشتان طبعاً بين المهمتين.

ولإنجاز المهمة الأولى، يجد الناقد الروائي العربي نفسه مجبراً على الاستعانة بالمعرفة الغربية، المورد الثقافي الوحيد لسد الخصاص العربي في هذا المجال، وملاحقة التطور السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث فيه. وما طغيان التراجع الغربية، مترجمة وأصلية، على أغلب - إن لم نقل كل - الدراسات النقدية الروائية العربية، إلا دليل قوي على ذلك: "لقد شكلت النظريات الغربية في مجال النقد الروائي المصدر الأساسي، إن لم نقل الحتمي، الذي استقى منه النقاد العرب مفهوم الرواية، نظراً لحدائث هذا النوع في الأدب العربي، وغياب تراث نقدي في مجال الرواية قد يتمتع منه الناقد، كما هو الشأن بالنسبة للشعر مثلاً"^٢.

إلا أنه على الرغم من الجهود الجبارة المبذولة في هذا الميدان طوال القرن الماضي، وبداية الحالي، فإن الحمولة تبقى، مع ذلك، للأسف الشديد متواضعة، ولا تبعث على الارتياح. خاصة فيما يتعلق بقضية المصطلح. لأسباب عديدة ومتنوعة، ترتبط في مجملها بالكيفية العشوائية التي تتم بها هذه الاستفادة، لا بعيداً الاستفادة ذاته، كما سنوضح ذلك لاحقاً، بدليل الدور الإيجابي الكبير الذي لعبته الترجمة دائماً في تقدم الشعوب وتقاربها. باعتبارها إحدى أهم القنوات الرئيسة لتعريب المعارف وتبادل المعلومات: "فالحياة الفكرية لدى مختلف الأمم تتغذى من هذا الانتقال، الذي يكون شرباً. كثيراً ما يؤدي توفره إلى قيام نشاط فكري متميز"^٣. ولنا في التفرة النوعية الجبارة التي عرفتها الحضارة العربية في العصر العباسي بفضل الترجمة، أكبر شاهد على ذلك.

وفي هذا الإطار يمكن تصنيف مظاهر الخلل الكامنة وراء، تعثر مسار قيام مصطلح نقدي روائي عربي محدد وموحد، لثلاث مجموعات رئيسية، بحسب تجلياتها المختلفة:

أولاً - خلل على مستوى النال: وهو أكثر انتشاراً في العهد النقدي الروائي العربي. ويتجلى في إعطاء مقابلات عديدة، مختلفة في الغالب، لفهوم شرطي واحد، خارقاً بذلك إحدى أهم القواعد المعمول بها في هذا المجال، ممثلة في: "وضع مصطلح واحد للفظ المفرد الواحد .. في الحقل الواحد"^٤. مما يفقد المصطلح قيمته الإجرائية، ويؤثر سلباً على دوره التواصلية المهم في نقل المعارف وتطويرها. ولعل نظرة سريعة على ما ينشر يومياً في المجلات والجرائد كافية لإعطائنا صورة واضحة عن حجم انتشار هذه الظاهرة وخطورتها: "هناك مصطلحات سردية عديدة تروج في ما ينشر من دراسات وترجمات، إنها من الغنى والتنوع والتعدد الذي يمكن أن يشي بالإيجاب. لكنه للأسف يغدو مظهرًا سلبياً يدل على التشييع وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا الظاهر السلبي علاوة على أنه يخلق ارتباكاً لدى المشتغلين، لأنهم يسمعون غير قادرين على التواصل فيما بينهم، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد. ويؤثر بشكل أكثر سلبية على القارئ الذي

يجد نفسه يصد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة والمختلطة، التي تتكرر أحيانا، لكنها في كل مرة تظهر له بوجه^{٣٠}.

ثالثا خلال على مستوى الدلول: وهو أقل انتشارا من الأول. وإن كانت له درجة خطوره نفسها، ما دام يمس الوجه الثاني الدلالي في معادلة المصطلح النقدي الروائي الصعبة، بإعطاء مفاهيم عديدة ومختلفة للدال الواحد نفسه، خارقا بذلك ثاني أهم قاعدة من قواعد وضع المصطلح. معثلة في: "تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد في الحقل الواحد"^{٣١}. وبذلك يفتقد المصطلح حمولته الدلالية الموضوعية المرتبطة بمرجعية معرفية محددة واحدة. ليستبدل بها أخريات متعددة بتعدد واضعها واختلاف مستوياتهم، مما ينعكس سلبا على كفاية المصطلح الإجرائية ودوره الفاعل في توحيد المعلومات، وتيسير تداولها.

ثالثا وأخيرا - خلال على مستوى الدال والدلول: وبعد أخطر مظاهر اضطراب المصطلح النقدي الروائي العربي على الإطلاق، لكونه يجمع بين مسائلي الاضطرابين السابقين في وقت واحد، بإعطائه دوال ومدايل مختلفة عما هو سائد ومعروف عن هذه المصطلحات في مرجعياتها الغربية الأصلية. دون تمييز علمي يذكر. ولهذا أسعينا بالاضطراب الركب تمييزا له عن سابقه، مما يعد مؤشرا قويا على الفوضى العارمة التي تجتاح ممارستنا النقدية الروائية وتطبعها بطابع التشتت والتشرد. لدرجة يشعر معها القارئ وكأنه أمام تخصصات مختلفة متباعدة. فما هي أسباب هذه الوضعية التي لا تزيدنا الأيام إلا تفاقمًا؟

٢/١- الواقع أن السبب العام لكل هذه الاختلالات المصطلحية السابقة. على اختلاف أشكالها وتنوع درجاتها، يعود في الأساس لغياب مؤسسة علمية مسؤولة قادرة على تنسيق مختلف الجهود المبذولة في هذا المجال، وفرض احترامها. متجاوزة بذلك العجز الصارخ الحاصل في أداء المؤسسات الحالية (مكتب تنسيق التعريب والمجامع اللغوية)، جراء الساطر اللغوية المتبعة في طرق اشتغالها. وما تتطلبه من وقت كبير، يحول تحفا دون مواكبة التطورات السريعة والمتلاحقة لمسيرة البحث العلمي في هذا الميدان، مما يترك المجال واسعا للمبادرات الفردية لتدارك الموقف وتعويض الخصاص، بكل ما ألتك من مضاعفات سلبية عديدة ومختلفة. بتعدد أصحابها. واختلاف مؤهلاتهم ومرجعياتهم.

وهكذا فإذا عدنا مثلا للاختلال الأول الذي يصيب الدال، وحاولنا البحث في حيثياته وأبعاده. سلاحظ أنها ترجع في جوهرها لعاملين اثنين لا ثالث لهما:

الأول: يتمثل في تجاهل - كي لا نقول جهل - بعض الباحثين بقواعد وضع المصطلحات المسطرة من قبل الهيئات العلمية الرسمية المسؤولة (المجامع اللغوية ومكتب تنسيق التعريب)^{٣٢}. واعتمادهم المطلق على اجتهاداتهم الشخصية، دون احتكام لضوابط علمية واحدة وموحدة. وهكذا ففي الوقت الذي يعتمد فيه البعض على الترجمة في إيجاد المقابلات المصطلحية العربية، يفضل الآخرون التعريب أو الشرح. كما هو الحال مثلا بالنسبة لمصطلح (narratologie) الذي نجد له ثلاثة مقابلات عربية هي: السرديات، علم السرد، ونرأولوجيا. هذا طبعاً دون احتساب التنبؤات المختلفة التي قد تلحقها بفعل استبدال حكي، قص، أو روى، بجذر (سرد). مما يعطيان صورة واضحة عن الفوضى المصطلحية العارمة التي تطفح بها الساحة النقدية الروائية العربية بفعل ممارسات فردية عشوائية لاسمؤولة. لتستعج لإحدى الباحثات تصف هذه الوضعية: "يترجم البعض معنى المصطلح في ضوء المعاجم اللغوية العربية، ويعمل البعض إلى التوليد، ويبقي آخرون الكلمة كما يُنطق بها، ولا يقبلون بها بديلاً، حتى أصبح لبعض المصطلحات الأجنبية عدد

من المصطلحات العربية تختلف باختلاف الأقطار العربية، بل تختلف أحيانا باختلاف العربيين في القطر الواحد^(١٠١).

والثاني: يمكن في الطريقة الانفرادية التجاوزة التي يمارس بها البحث العلمي عندما، في غياب عمل مؤسساتي جماعي منهج ومدرس، كما هو متبع في المجتمعات المتقدمة، مما يخفي على اجتهداتنا المصطلحية النقدية الروائية، طابع التعدد والاختلاف، لدرجة يشعر معها القارئ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة، أن كل باحث أصبح يشكل "مدرسة نقدية" قائمة بذاتها، معزولة كلها عما يجري حولها في "المدارس" الأخرى. رغم اعتمادهم جميعا على خلفية معرفية عربية واحدة. الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في لغاتها الأصلية أيسر كثيرا، في بعض الأحيان، من الاطلاع عليها مترجمة للعربية. نظرا للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة مصطلحاتها النقدية، مما يحول حتما دون النقل السليم لهذه المعارف، ويجهش بالتالي كل محاولات تأسيسها في التربة العربية: "فأمام هذا الوضع يبروح القارئ أولا ضحية كثرة الاستعمالات والاختلافات، فتترك بذلك عملية القراءة، ولا يتحقق بعد ذلك الراد الأكبر، وهو تجديد فكرنا الأدبي ومعرفتنا النقدية، وتطويرها"^(١٠٢).

صحيح أن مسؤولية التنسيق والتوحيد تتحملها، كما سبقت الإشارة لذلك، المؤسسات العلمية الرسمية، لكن هذا لا يخلو، مع ذلك، ذمة النقاد والباحثين. نظرا لما يطبع أعمال بعضهم من فردية، قد تصل أحيانا إلى درجة الأنانية، تجعلهم يبتكرون، بقصد أو دون قصد، لجهود زملائهم السابقة في هذا الميدان، مما يحول حتما دون ترسيخ أعراف علمية سليمة قائمة على مبدأ التعاون البناء، الهادف لتوحيد الجهود وتحقيق التراكم العربي اللازم لتطوير عجلة البحث العلمي والدفع بها إلى الأمام. تماما كما عبر عن ذلك بصدق أحد الباحثين قائلا: "لعل شيئا من إيثار العناد قد يكون وراء هذا التعدد والاختلاف، إذ إن كل فئة - وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على شعور بأنها أحق بأن تتبع. وأنها من ثم لابد أن تبدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، لا يهملها بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة أو لم يوافق"^(١٠٣).

على أن لا يفهم من كلامنا هذا طبعاً مصادرة حق الباحثين الشخصي الشروع في الاجتهاد ووضع المقابلات العربية التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية، بقدر ما نريدكم أن يتقيدوا في ذلك بالشوابط العلمية المعروفة، نوضع حد للفوضى العارمة الحالية، وإشقاء مصداقية وفعالية أكثر على هذه الجهود في الوقت نفسه. وهو ما لن يتحقق طبعاً إلا باستبدال العمل الجماعي المبني على (روح الفريق) بالأنانية^(١٠٤)، في وضع المصطلحات وتوطينها. مع الالتزام باستعمال المقابلات العربية الصالحة السائدة، وعدم استبعادها إلا في حالات خاصة محدودة تفرضها الضرورة العلمية. كأن يلاحظ الباحث مثلاً اضطراباً أو لبساً في مصطلحات زملائه السابقين، فيبادر لتصحيحها أو استبدال أخرى بها تتلاءم واللتقنيات العلمية. أما فيما عدا ذلك، فلا أرى مبرراً معقولاً لإضاعة الوقت والجهد في وضع مقابلات جديدة تتضاف للتدنية، وتشابكها في الاستعمال، دون أن تضيف إليها شيئا. تماما كما يحدث في الغرب، حيث تخضع المصطلحات لتطور دائم ومستمر، لكنه منظم وهادف في الوقت نفسه. يحكم لمعطيات علمية موضوعية، تقه شروط آفة الاعترافات الشخصية الطرقية الضيقة، وتغني عليه فعالية أكبر. قلما نجدها في ممارستنا النقدية البنية على الأنانية والإقصاء والتجاهل، مما يؤدي حتما لإجهاض هذه الجهود في الهدم، وشل حركتها في تعميل الحقل الثقافي العربي، وتوحيد خطواته.

ولعل نظرة خاطفة على ما ينشر يوميا في الصحف والمجلات كثيفة بإعطائنا صورة حقيقية عما تعرفه الساحة النقدية الروائية العربية من اضطراب اصطلاحي فقطع. لا يخلف من حدة آثاره سوى وضع الأصول الغربية بجانب مقابلاتها العربية، مما يتم عن إحساس ضمني مسبق بعجز

هذه الأخيرة عن أداء مهامها الإجرائية بشكل انفرادي في استقلال تام عن الأولى. كما انتبه لذلك بعض الباحثين: "فلولا أن الكثيرين ممن يقدمون المفاهيم الأجنبية في لفظ عربي يقرنون المصطلح العربي بتفكيره الأوروبي لقمض فهم المصطلح العربي على الكثيرين. ولكان هذا المصطلح عامل تفرق لا تجميع"^(١١).

أما إذا انتقلنا لدراسة الأسباب الخاصة الثابتة وراء قيام المظهر الثاني للاختلال المصطلحي المتعلق بالدول، فسنلاحظ جليا أنها تختلف كثيرا عما سبق ضبطه في الحالة الأولى نظرا لاختلاف المعطيات الخاصة بكلتا الاختلاطين من ناحية. وتباين العوامل الفاعلة في ظهورها من ناحية أخرى. لهذا نعتقد، اعتقادا جازما، أن كل التشوهات التي تلحق الوجه الثاني للمصطلح الخاص بالدول، لها علاقة مباشرة وطيدة بالكيفية الاختزالية التي يتم بها فهم هذه المفاهيم النقدية واستيعابها في مظانها المعرفية الغربية الأصلية. علما بأن دلالة المصطلح - أي مصطلح - محدودة. ترتبون بسياق معرفي مشروط لا تتعداه. وكما قال أحد الباحثين: "المصطلحات مفيدة بحقولها المعرفية"^(١٢).

لذلك فإن كل تعامل معها خارج هذا الإطار الضيق. من شأنه أن ينعكس سلبا على فهم مدلولاتها الحقيقية. ويفقدها بالتالي مصداقيتها الإجرائية. كما هو الحال بالنسبة إلى مصطلح (الواقعية/ réalisme) مثلا، وما يوحي به من دلالات عديدة مختلفة من مذهب لآخر: "فلنحت مظلة الواقعية يستظل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبيريون... فالواقعية لافئة عريضة جدا. وعلى تعريف الواقعية يتوقف حسم النزاع في المحكمة الدائمة الانتقاد"^(١٣). الشيء نفسه يمكن أن يقال عن مصطلح (السردية/ narrativité) الذي يستعمل في دراسة بلاغة الخطاب السردية بمعنى مخالف تماما لما له في السيميائيات السردية"^(١٤).

وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مسألة ترجمة المصطلحات عامة، والنقدية الروائية منها خاصة، ترجمة سليمة ودقيقة، مسألة صعبة ومعقدة، لا تتوقف فقط. كما قد يُعتقد للوهلة الأولى، على امتلاك الباحث لمعرفة جيدة باللغتين، المترجم منها وإليها، وإنما تتطلب بالإضافة لذلك إحاطة شاملة بالإطار المرجعي العام لهذه المصطلحات المنقولة. حتى لا يقع اختزالها وتشويهها. وبالتالي استعمالها في غير ما أعدت له، مما قد يسيء لدور الترجمة الإيجابي في تلاقح الشعوب والحضارات. خصوصا إذا علمنا أن الترجمة سيف ذو حدين، يجلب الخير كما قد يجلب الشر، تبعاً للكيفية التي تتم بها. وإذا كانت شواهد التاريخ العربي على إيجابية الترجمة أكثر من أن تُحصى، فإن واقعة الترجمة المغلوطة لبعض مصطلحات كتاب "فن الشعر" لأرسطو. وما ترتب عنها من مضاعفات معرفية خطيرة، تعد من الحالات القليلة الدالة على سلبيتها"^(١٥).

أما فيما يخص الاختلال الثالث التركيب، المعروف بجمعه بين تحريفي الدال والمدلول، فاللحظ أنه يمثل أخطر مظاهر التسيب الاصطلاحي في خطابنا النقدي الروائي. لما يعكسه من استخفاف بأبسط القواعد العلمية الثابتة في هذا المجال. سواء من حيث الجهل الفاضح بالإطار المرجعي للمصطلحات المترجمة، أو الإصرار الأعمى على تجاهل الجهد العربي السابق. وبذلك تفقد هذه المبادرات كل مصداقية علمية، وتشكل بالتالي عرقلة حقيقية في طريق تطوير معرفتنا السردية. ولعل ترجمة بعضهم لمصطلح (histoire) بالتاريخ عوض الحكاية، أكبر دليل على صحة ما نشير إليه.

١/٤- لهذه الاعتبارات كلها نعتقد أن الوقت قد حان لتولية هذه الإشكالية ما تستحق من العناية والاهتمام، عن طريق وضع استراتيجية فعالة بديلة على الصعدين، النظري والعملي، لتجاوز سلبيات الخطأ التقليدية للثمة حتى الآن، وذلك بدعم جهود الفاعلين الحقيقيين في

المجال، وقطع الطريق على مبادرات التطلعين الغشوة الهدامة. مهمة صعبة حقاً، لكنها ليست بالمستحيلة، إذا ما تصافرت طبعاً جهود مختلف الجهات المسؤولة. وفي انتظار ذلك هذه بعض المقترحات العملية الواجب اتخاذها لتدارك الموقف مرحلياً قبل فوات الأوان:

١/ رفع وتيرة عمل المجامع اللغوية العربية. عن طريق تبسيط مساطر اشتغالها، لجعلها تساهم في التطورات السريعة والمتلاحقة في مختلف المجالات العلمية.

٢/ توسيع اعتماد هذه المؤسسات لتشمل مختلف التخصصات العلمية. بما فيها طبعاً العلوم الإنسانية، وعدم حصرها في التجريبية فقط، كما هو حاصل الآن، لأن النهضة كل لا يتجزأ. فإما أن تكون شاملة وإما لا تكون.

٣/ إعادة النظر في قواعد وضع المصطلحات العربية. بهدف توحيدها وتعميمها على كل الجهات العلمية المسؤولة، كي لا يبقى هناك اختلاف بين هذا المجمع أو ذاك. كما هو حاصل الآن.

٤/ استبدال وسائل أخرى حديثة ومتطورة. تعتمد الحاسوب والإنترنت. بالطرق التقليدية النبعة حالياً في توصيل المعلومات المصطلحية.

٥/ تفعيل دور مكتب تنسيق التعريب في توحيد جهود الفاعلين في هذا الميدان. مؤسسات وأفراداً، ربحاً للجهد والوقت.

٦/ خلق وحدات بحث متخصصة في قضايا المصطلح على صعيد مختلف الجامعات العربية. وإشراكها في المجهود القومي للينزل في هذا الاتجاه.

٧/ عقد لقاءات ثورية منتظمة بين المهتمين على مختلف المستويات، المحلية، القطرية، والقومية، لتبادل الآراء وتوحيد الخبرات.

وأخيراً تبقى الإشارة إلى أننا إذا كنا، لأسباب منهجية محضة، قد ركزنا الحديث على قضية المصطلح النقدي الروائي العربي وحدها، فإن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال. أننا نعتقد بإمكانية معالجة هذه العطلة الخاصة في اتصال تام عن إطار إشكالية النهضة العربية العامة، نظراً للروابط الموضوعية الوثيقة القائمة بينهما، مما يستوجب معالجة شمولية. يصعب معها الفصل بين الجزء والكل. وهو ما يعني. بعبارة أخرى. أن المقترحات السابقة ستبقى مشلولة ما لم تنتظم في سياق استراتيجية فاعلة واحدة متكاملة لمعالجة الإشكالات في شموليته، لا فرق بين علوم تجريبية وإنسانية، ولا بين علوم وفنون.

ولن يتحقق ذلك طبعاً ما لم يتم رفع الاعتمادات المخصصة للبحث العلمي في كل الأقطار العربية. واعتباره عنصر استثمار أساسياً حاسماً في مشروع التنمية القومية بشكل عام.

الهوامش:

- (١) عبد السلام السدي: قاموس اللسانيات، منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص: ١٣.
- (٢) أحمد محمد عيسى: الاتزان وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، السنة: ١٩٩٧، ص: ٥٧.
- (٣) نجيب العولي: ظواهر نسبية، منشورات عيون الفلاحة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص: ٧ - ٨.
- (٤) فاطمة الزهراء أوزوبل: مفاهيم نقد الرواية بالعرب، نشر الفلك، ١٩٨٩، ص: ٦٠.
- (٥) فاطمة الزهراء أوزوبل: مرجع مذكور، ١٩٨٩، ص: ٦١.
- (٦) كازم السهد غنيم: اللغة العربية والنهضة العلمية للشود، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٩، ص: ٦٩ - ٧٠.
- (٧) سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعها، مجلة علامات، العدد: ٦، السنة: ١٩٩٦، ص: ٤٧.

- (٨) أحمد مختار عمر: المصطلح الألسني العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد العشرون، العدد الثالث، السنة: ١٩٨٩، ص: ٢٠ - ٢١.
- (٩) انظر البداوي، الأساسية المتبعة في وضع المصطلحات العلمية العربية ونظمتها، كما حددتها شدة مكتب تنسيق التعريب المنعقدة بالرباط من ١٨ إلى ٢٠ فبراير ١٩٨٩، والنشرة في الكتب والمجلات الأتية:
- القاضي علي: مقدمة في علم المصطلح، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٥، ص: ١٠٧ - ١١٢.
- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٧١ - ١٧٢.
- كرام السيد غنيم: اللغة العربية والتهمة العلمية المنشودة، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٩.
- (١٠) نجاة عبد العزيز الطومر: آفاق الترجمة والتعريب، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع عشر، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٩، ص: ١١ - ١٢.
- (١١) سعيد يقطين: المصطلح المردي العربي، مجلة نزوى، العدد: ٢١، السنة: ٢٠٠٠، ص: ٦٢.
- (١٢) أحمد محمد ويس: مقالة مذكورة، ص: ٨٨.
- (١٣) شاكر عبد الحميد: ندوة النقد العربي وأزمة الهوية، مجلة القاهرة، العدد: ١٦٠، السنة: ١٩٩٦، ص: ٦٠.
- (١٤) أحمد مختار عمر: مقالة مذكورة، ص: ٥.
- (١٥) الدناي محمد: فداخل المصطلحات وإشكاليات الأنشطة الشعرية العربية الشاعرة، مجلة كلية الآداب بفاس، العدد الرابع، السنة: ١٩٨٨، ص: ٣٢.
- (١٦) خلدون الشعمة: التهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص: ٢٠٧.
- (١٧) انظر:
- A: J. GREIMAS' et J. COURTÈS. Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage . tome. 1 . éd/ hachette université. 1979. p. 247 - 250.
- (١٨) أنور لوقا: التساؤل على شفا التناقض، مجلة فصول، عدد: ٤/٣، سنة: ١٩٨٧، ص: ١٥.

بمحيى حمفي :

الكتاب والنقدية



محمد الكردي

لقد سبق للنقاد الراحل محمد مندور في دراسة له عن أهم معاصريه من النقاد المصريين تناول بعض الكتابات النقدية لمحيى حقي بالعرض والتحليل. وأعتقد أنه قد استطاع أن ينفذ من خلالها إلى الأسس العامة التي تقوم عليها العملية النقدية عند هذا الكاتب الكبير. ولعل أهم ما توصل إليه هو تحديد الهمم اللغوية والأسلوبية باعتباره الهمم الأول الذي كان يشغل كاتبها ويوجه جل ملاحظاته وتأملاته بصدد كتابات معاصريه سواء في مجال القصة والرواية أو في المسرح والشعر^(١) وهذا ما سوف نتحقق منه بعد قليل.

لقد انصبت معظم ملاحظات يحيى حقي النقدية على كتاب النصف الأول من القرن العشرين على شاكلة محمود طاهر لاشين خاصة في مجموعته القصصية "سخرية القاي" و "يحكي أن...". ود. محمد حسين هيكل في روايته "زينب". وسعيد العريان في قصته "هنت قسطنطين" وإحسان عبد القدوس في روايته "الوسادة الخالية". وبعض الكتاب الأقل حضوراً مثل محمد أبو طالب في قصته: "سر المرأة المجهولة" وخليل تقي الدين في قصته "تمارا" وزكي محمد الجوهري في "حضرة الناظرة" ومحمود طاهر حقي في روايته "عذراء دنشواي" الذي عدّها من جهة تمهيداً لرواية "زينب"، ومن جهة أخرى توطئة لتقبل الفن القصصي في مصر، وذلك بالإضافة إلى مقالاته عن المسرح الشعري عند أحمد شوقي وعزيز أباظة وعن فن الكوميديا عند الريحاني وعلي الكسار. ومقالاته عن بعض الكتاب العالميين مثل "بوستوفسكي" و"تورجنيف".

تطور فن القصة في بدايات القرن العشرين:

يرى يحيى حقي أن بدايات فن القصة قد تمتع مع المولحي من جهة من خلال محاولات التخلص من هيمنة ظاهرة السجع على النثر الموروث ومن الاهتمام الزائد بالمحسنات اللفظية. ومن جهة أخرى من خلال محاولات المتصلين بالثقافة الغربية في الارتداد. بوجه خاص. من مناهج الأدب الفرنسي نظراً لما يوجد بين هذا الأدب وثقافات البحر المتوسط من تألف روحي ومزاجي.

ونظروا أيضا لعوامل من الثقافة الإنجليزية وثيقة الصلة بالاستعمار الجاثم على أرض الوطن منذ عام ١٨٨٢^(١).

ومن ثم، ليس غريبا أن يعتبر كاتبنا رواية "عذراء دنشواي" وما فيها من تأجيح لروح العداوة ضد الاحتلال البريطاني، معهودة لمولد أول قصة حقيقية في مصر. وهي قصة أو رواية "زينب" (١٩١٤) التي يستقي كاتبها محمد حسين هيكل تقنياتها السردية من روايات بول بورجي وهنري بورديو. كما يثأر فيها باتجاهات وصف الطبيعة التي تأتيه مباشرة من التأثيرات الرومانسية أو ما قبل الرومانسية خاصة عند روسو. ولعل ما يلفت النظر هو ربط الكاتب بين روايتي "عذراء دنشواي" و"زينب" وبين عدم كره محمد حسين هيكل - المفترض - للثقافة الإنجليزية واقترب مزاجه من ثقافة البحر المتوسط^(٢).

على كل حال، إن هذه المقاربة بين الإنتاج الأدبي والزواج الثقافي تشير بطريقة مباشرة إلى كثير من التأثيرات الممكنة على تصور يحيى حقي لطبيعة العمل النقدي، وذلك بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من اهتمامه الكبير بدور اللغة والأسلوب في الكتابات الأدبية. ذلك أن الحديث عن التقارب الثقافي كأرضية للإبداع الأدبي وكموجّه حاسم له ربما يأتيه من كتابات طه حسين العني بربط الثقافة المصرية بثقافة البحر المتوسط منذ غزو الإسكندر لمصر. وربما يأتيه أيضا من كتابات هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذي أبرز أهمية "الجنس" و"البيئة" و"العصر" في تشكيل الخلفية الثقافية لعملية الإبداع الفني والأدبي.

ومن أهم المجموعات القصصية الدالة على تطور الفن الروائي في مصر. يتناول كاتبنا بالفحص والتحليل مجموعة "سخرية الناي" لمحمود طاهر لاشين المنشورة عام ١٩٢٧ من وجهة نظر ما يسميه بالقارئ: "لذلك سأقدم قصص الأستاذ طاهر لاشين من وجهة القارئ الذي لا يهمه سوى أن يظفر في القصة بما يشبع روحه ويغذيها دون أن أتعرض للمناقشات الجدلية التي قامت حول النقاد. وهل يجب أن يحكم النقاد بأصول الفن المعترف بها أم له أن يعتمد على مزاجه وشعوره الشخصي؟". وكأنه بذلك يسبق نظريات الاستقبال أو النظفي التي تعالج الأدب لا من حيث دلالاته القصصية أو الفنية، ولكن من منظور "الأثر" الذي يحدثه على القارئ. وما يستتبع ذلك من تراكم دلالي في مجال الأحكام النقدية التي يتشكل منها "أفق التوقع" الذي قد يتطابق أو لا يتطابق مع كل إنتاج جديد، وإن كان يحيى حقي يحصر هذا الأثر إلى العوامل الشخصية والزاجية لدى الناقد أكثر من اهتمامه بالأسس الموضوعية لعملية التلقي. ومن ثم لا يتوقف يحيى حقي طويلا عند هذه النقطة إذ يسارع بالحديث عن طبيعة الحكمة وروح الدعاية وإحكام الوصف. وهي ظواهر يعدها أفضل ما يقع عليه في قصص محمود تيمور الفارقة في التفاصيل والكثف والبعد عن التلقائية. كما يشير إلى خطورة الاقتباس سواء عند محمود طاهر لاشين أو محمود تيمور. وهو ما يجد فيه خطرا كبيرا على القصة المصرية بسبب محاولة تكييف الواقع المصري لمقاييس القصة الغربية المحاكاة، وهنا ما نراه في الواقع ليس فحسب في قصة "أبي درش" لمحمود تيمور وقصة "الانفجار" لطاهر لاشين^(٣)، وإنما أيضا في شخصية زينب نفسها عند محمد حسين هيكل. في مبالغته في وصف جمال الزيف المصري.

ويعني كذلك يحيى حقي عناية خاصة بمشغون العمل الروائي بجانب عنايته الخاصة باللغة والأسلوب. وهو الأمر الذي نراه واضحا في مقاله: "توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء"^(٤) الذي يحتل فيه مسرحية الحكيم "أهل الكهف" وروايته "عودة الروح". ومن الواضح أن يحيى حقي يستخدم هنا معايير النقدية النابعة أيضا من منظور القارئ، ولكنه في هذه المرة لا يعتمد على المقاييس الشخصية والزاجية، وإنما على الظروف الخارجية التي تلم فيها عملية تلقي النص الأدبي. من ثم نراه يدين مسرحية "أهل الكهف" لكونها "خليطا من التصوف ونظرية أينشتاين في

النسبية^(١٠٠)، وذلك بقدر ما لا تحتاج مصر إلى التصوف بقدر احتياجها إلى "المجهود المشترك" لخلاصها. ويكرر يحيى حقي وجهة نظره بمسند رواية "عودة الروح" التي يفشلها كثيرون على مسرحية "أهل الكهف" على الرغم من إعجاب الناس الشديد بهذه الأخيرة. ويرجع تقشير يحيى حقي للرواية إلى "مقدار النفع المرجو منها". وذلك لأن مصر ليست في حاجة إلى الصوفية. ولا إلى أمثال - كما يقول - ميترلنك وأنتول فرانس وأندريه جيد من "أصحاب الأدب الساحر الرخيص والشك والظور والتفرد الترفع". إن الوطن. في نظره. في حاجة إلى "حرارة اليقين وإلى الحلم بالأمال والشعور بالواقع الملموس". كما هو في حاجة، في الوقت نفسه. إلى أدب يجمع بين عظمة هوجو وواقعية بلزاك وآلام جوركي وروح تولستوي التشبيرية^(١٠١).

لقد اهتم أيضا يحيى حقي بتد كثير من الروايات المصرية مثل "بنت قسطنطين" لمعيد المريان (١٩٤٨) وهي عن محاولة سليمان بن عبد الملك غزو القسطنطينية وفشله في ذلك لا - كما يقول - بسبب هزيمة عسكرية، وإنما نتيجة لدسيمة مأكرة. ويعيب يحيى حقي على الرواية موضوعها وبعض جوانبها الفنية مثل الإشادة ببسالة القائد مُسَكَمَة. ثم الهبوط به. في النهاية. إلى الهابوية. كما اهتم أيضاً ببعض الكتابات الأوروبية. وأهم ما كتبه عنها المقارنة الطويلة بين فني تولستوي وتورجينييف ومقالته عن رحلة لكاتب فرنسي مغمور (Francis de Croisset) إلى الهند يصور فيها مقاسد هذا البلد الذي تتراوح حياة الناس فيه بين البذخ الصارخ والدعارة والفقر. ويصور عن طريق المقارنة التعصب العرقي واضطهاد الزنوج في أمريكا. صاحبة "الندية الزاهرة" في المقابل^(١٠٢). معها يكن من أمر. يظل لهم الأول لكاتبنا - كما ذكر محمد مندور - هو نقد اللغة والأسلوب. وهذا ما نود الآن إبرازه.

النقد اللغوي والأسلوبي :

بالرغم مما يوصف به المشروع النقدي عند يحيى حقي بالتأثيرية أو الانطباعية. فإنه يقوم. في الواقع بجانب طابعه الانتقائي. على هدف واضح وغاية محددة. وهو ما عناه الكاتب بربطه بين مطلب الثورة للأصالة الأدبية ورغبة الأدياء في الجمع بين "الطابع المحلي" و"العالمي الإنساني". وبين ضرورة نشاط النقد وتقديم "نموذج يحيى حقي" لتطور النقد في مصر. وهو النموذج الذي يقدمه لنا في دراسته الموسومة بـ "خطوات في النقد"^(١٠٣).

ولقد حاول يحيى حقي. منذ البداية. تحديد رؤيته الخاصة للنقد الأدبي ووظائفه والوكلة إليه إذ نعت نفسه بـ "القائد الجوال" الذي بدأ نشاطه بـ "خز الإبر". وانتهى إلى نوع من الاعتدال مع تقدم العمر والخبرة. كما حدد طريقته في النقد بالبعد عن إسار النظريات النقدية المجلوبة من الخارج وعن الدراسات التاريخية المنهجية. وهو. بالإضافة إلى ذلك يحدد للنقاد مهمة تتجاوز الأبعاد الفنية البحتة للعمل الأدبي الذي يقوم بتحليله ألا وهي تحديد الغاية الاجتماعية والأخلاقية لعملية الإبداع نفسه. ولعل هذا الالتزام يشكل ما يرمي إليه محمد مندور بالوظيفة الأيديولوجية للنقد أو الأدب. وإن اختلفت الحلفيات الفكرية أو السياسية لدى مندور ويحيى حقي^(١٠٤).

وتظهر النزعة اللغوية عند يحيى حقي منذ بداية ممارسته للنقد الأدبي. إذ تراه يعيب على محمود طاهر لاشين اسئطانه الأسلوب الخطابي الذي لا يصلح لكتابة فن النصة. ويوضح مثالب هذا الأسلوب الذي يجر على صاحبه بعض العادات المزدولة مثل الإكثار من المترادفات واستخدام الكلمات والعبارات الجاهزة التي لا تدل على شيء. وإنما هي مجرد ساعد على وفرة حصيلة الكاتب من مفردات اللغة وأساليبها البيانية. ومن ثم. يدعو يحيى حقي إلى الإيجاز والتخلص من كل أنواع العشو والإطباب. إذ إن "عهد أدب الأطفال قد انتهى..."^(١٠٥).

ولعل أطرف ما قدمه يحيى حقي من نقد في مجال الأسلوب هو تهكمه الصريح على أسلوب سعيد العريان في روايته سابقة الذكر "بنت قسطنطين" حيث يصف أسلوب الكاتب بالبرودة والخلو من "كل توتر وتأثر". ولتتركه هنا يتحدث إلينا في أسلوبه الذي يتجاوز "وحز الإبر": "للعريان أسلوب كالزمر ناصع ثقل مصقول تنزلق عليه ألفاظ بعضها فرائد، وبعضها جملة في خيط واحد وكلها رغم حشمتها وأدبها وكمالها مضاعة في ذل الأسر والمخرفة" ويضيف: "ولا أدري لماذا تذكرني ألفاظ العريان بصفي يتيمات الملاجن، أمام جناز غير المسلمين مؤثرات بغلالات يمش قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل"^(١٧).

إن البلاغة لم تعد، في نظر يحيى حقي، كما حددها السكاكي وغيره من القدماء، إذ إنها تتطلب "أن يكون لكل كاتب لون خاص به يدك عليه. وتكون بلاغة هذا الكاتب آتية من إخلاصه لمزاجه وصدقته في التعبير عن شعوره"^(١٨) إن تجنيد الأساليب وبث روح الحداثة، بل والحياة في اللغة يتطلب ثورة كاملة في مفهوم اللفظ وطريقة استخدامه. يقول يحيى حقي معهما نقده لأسلوب العريان ومن على شاكلته: "تريد كتابا يتفوض عن الألفاظ العربية غبارها ويهزونها هزا عنيفا لتستفيق من سباتها العميق، فحينئذ لو خرج لنا كاتب يجمع بين ألفاظ لم تلتق من قبل وبك تلازم كلمات أصلها طول الجوار فيشيع في أسلوبه هواء متجدد ينمش النفس. وكيف لا يصاب القارئ هذه الأيام بالحوّل لطول رؤيته لفظين لفظين لكل معنى واحد"^(١٩). ويرى يحيى حقي أنه على الأديب العربي إذا أراد أن يرقى إلى مرتبة العالمية أن يتخلص من عيبين كبيرين في مجال الأسلوب. ألا وهما "اليبوسة" و"السطحية". وتقر اليبوسة في التعلق بالألفاظ والإغراق في السجع على حساب المعنى. كما يتحدث عن عيب آخر بالغ الخطورة وهو ما يسميه "السجع الذهني" الذي يقوم على إرداف جملة إلى جملة من غير حاجة المعنى إلى ذلك، وهو ما يتخص عنه "ميوعة" الفكر واتعدام وضوحه ودقته"^(٢٠).

ولا يقبل كاتبنا كل ما يقدم من تعليقات وتفسيرات لهذه العيوب مثل قول أحدهم بأن "الغة العربية لغة أنيقة وزخرف ومبالغة وتهويل"، كما لا يقبل الترادف الذي يقيم زكي مبارك بين كلمة "الن" و"المحسسات اللفظية". إلا أن نقد يحيى حقي ليراث عصور الانحلال في مجال اللغة والأسلوب لا يمتنع، مع ذلك، من رفض دعاوى بعض المستشرقين من أمثال هولما الفلندي الذي يزعم، على شاكلة إرنست ريثان، أن العقلية السامية لا تشرك إلا الجزئيات والفروع ولا تصل إلى مستوى التركيب، كما أنها لا تعرف، بسبب جذورها الصحراوية، "قوانين العلوية والنطق التركيبي"^(٢١). وهو كلام يشبه أيضاً ادعاءات لوسيان - ليفي برونل عن "العقلية البدائية" التي دحسها كلود - ليفي ستروس في دراساته الأنثروبولوجية الشهيرة.

وينبغي يحيى حقي للدفاع عن العربية ضد من يتعنونها بالاهتمام بالدلالات الجزئية ويخلطون بين هذا الاهتمام وكثرة الترادفات في ميراثنا اللغوي القديم. ومن ثم فالشعر الجاهلي لم يُحس. كما يقولون، "بالمعنى من أجل الرنين". وتثر الكهان الذي كان متوائماً مع ظروف العصر ليس بدليل على ذلك. فاللغة العربية كائن حي مثل بقية اللغات، والسجع ليس صفة ملازمة لطبيعتها. ولقد استطاعت هذه اللغة أن تثقل إليها العديد من حشارات الهند والفرس وعلموم وفلسفات اليونان، كما طوعت قواعد النحو والصرف واستوعبت العديد من الألفاظ والمصطلحات الأجنبية إما عن طريق التعريب أو الترجمة.

وإذا كانت اللغة العربية قد وصلت إلى حالة من الجمود والركاكة والضعف يُرثى لها في عصور الانحلال، فالعيب ليس فيها وإنما في أهلها. ولقد استطاع بعض الكتاب في أسوأ العهود، من أمثال ابن خلدون أن يتخطوا حاجز السجع وأن ينعثوا أصحابه بالعجز عن "الكلام المرسل لبعده أمده في البلاغة واتساح خطوه"^(٢٢).

ويحاول يحيى حقي إيجاد نوع من الترابط بين النهضة الفكرية العربية وحركتها المنطوية وبين اندثار ظاهرة السجع والتلاعب بالألفاظ ، ويحدد أول انكسار لهذه الظاهرة بقيام "الثورة الذهنية" التي ولدها الأفقاني وتلاميذه ، والتي حررت الأسلوب وعملت على تطويره في خدمة المعاني والحاجات الثورية الجديدة مثلما رأى في كتابات محمد فريد وخطب مصطفى كاتل ومقالات علي يوسف وأخيراً في اتجاه لطفي السيد نحو ما يسميه بالأسلوب الفكري. إلا أن التخلص النهائي من هذا العبث اللفظي وما تتضمنه من عبث بالمعاني والدلالات ، الذي يسميه يحيى حقي بطريقة مبتكرة وفريدة "السجع الذهني" ، لم يتحقق كلية إلا مع بداية النهضة الشاملة التي يؤرخها بقيام الثورة المصرية. ويضع يحيى حقي آمالاً كبيرة على الثورة في ترسيخ الأسلوب العلمي الذي يعمل على "تحديد المعاني واختيار الألفاظ المناسبة لها" وعلى التخلص من كل "ألوان الزيف والتبرج القارح والتزيين"^(١٠٠).

وإذا كان كاتبنا يدعو إلى فضيلة الإيجاز والبعد عن أسلوب الحشو والتكرار والإضافة والاستطراد ، فإنه لا يرمي بذلك إلى اصطناع "الأسلوب التلغرافي" الذي دعا إليه سلامة موسى إذ إن الأسلوب الأدبي يمثل جزءاً من الفن. وليس هناك فن بلا صنعة. كما يتصلح يحيى حقي بموسيقية الأسلوب الأدبي المستمدة من روح الكاتب ومزاجه وإحساسه ، لا من جزالة الألفاظ ولا من الرنين الزاقل للجميل الموقوفة. ويحيى حقي مطلب ثان بعد الإيجاز ، وهو مطلب "العمق" الذي لم يكن متوفراً عند أدباء عصره خاصة في مجال القصة التي كانت تنتم بالمسطحية والمزاجية. فالأدب - كما يقول - : "لا يكون أدباً إلا بطرح الكلمات عن دلالاتها اللغوية وشحنها بقيش من الصور والأخيلة"^(١٠١).

ويرجع غياب العمق في الأدب العربي إلى "الفقر العربي" للدارسين العرب ، ويشير الكاتب هنا إلى حقيقة مؤلمة لا تخفى الدارسين فحسب. وإنما تتصل بفقر القواميس اللغوية في مجال النبات والحيوان والطير إذ كل شجرة - كما يقول - تعني كل الأشجار وكل عصفور ينسحب على كل ألوان الطيور . ويسوق لنا مثلاً على ذلك ما ذكره العقاد والمازني في كتاب الديوان. وهو التفني بصداق الليل والناس لا يعرفونه مقارنة مثلاً بالكروان المألوف في الريف المصري. وكذلك التفني بالربيع وجماله بدلاً من الخريف المصري الذي يعني بالفعل الحسن والجمال.

وهناك مشكلة ثالثة ، يشير إليها الكاتب ، وهي "معاناة الكتاب" في العثور على الألفاظ والمصطلحات المناسبة لمواجهة فيض الابتكارات والاختراعات الحديثة التي لم تكن مألوفاً لدى القدماء ، والتي تحاول النماذج اللغوية وضع أسماء لها قد ينتشر بعضها ويذبح بين الناس. وقد يظل بعضها الآخر شريباً على الأسعاع. وفي أغلب الأحيان. مدفونة في بطون المعاجم. ويعمل يحيى حقي إلى استخدام أو اقتباس الألفاظ الأجنبية. وإن كان يخشى عواقب ذلك على سلامة لغتنا العربية. ولما كان يلاحظ كذلك فقر لغتنا في مجال العواطف والأحاسيس. وفي عالم الألوان على الرغم من امتلاء كتب اللغة الأوروبية بدقائقها ، فإنه يدعو إلى الإكثار من "الترجمات الأمينة عن اللغات الأجنبية ، الكفيلة بإثراء الذهن والأسلوب بالمعاني الجديدة" ، ويعتبر أن إحياء اللغة المعبرية القديمة على أيدي اليهود المعاصرين خير دليل ومحفز على ذلك^(١٠٢).

أقوال في الشعر والسرحة:

كان ليحيى حقي بعض الاهتمامات سواء بالسرحة الشعري أو بالسرحة بحلة عامة. أما بالنسبة للأول فقد كان جُل اهتمامه ينصب على الجوانب الفنية. من ثم ، نراه يعيب على أحمد شوقي خلو مسرحياته من الحس الدرامي وعدم قدرته على إقامة حوار عضوي بقاءً بين شخصياته. ويعيب على عزيز أباظة خلو مسرحه الشعري من "الملحاحات المبقرية" والغلو في شرب "الحكم

والأمثال "تملقا للجمهور ويحدا عن إرشائه"^(١٧) وأما بالنسبة للصرح بعامة، فإن جل انتقاداته كانت تنصب على مسرح الريحاني الذي هاجمه هجومًا عنيفًا سواء على مستوى الأداء الفني أو على مستوى المشغول والأهداف الاجتماعية التي يرمي إلى تحقيقها.

إن الريحاني، في نظر كاتبنا، "مثل هزلي عظيم"، من غير شك، ولكنه بعيد كل البعد عن التعبير عن فن مصري صادق وأصيل، فهو، كما يقول، أقرب إلى حركة "الفرانكو آراب" من الأصالة الحقيقية. وكان ذلك استجابة منه إلى حركة التفرج السائدة في ذلك الوقت خاصة وأن جمهوره السائد كان من الشارقة ("الليفانتين" Les levantins) و"أنصاف المعلمين المترددين بين الشرق والغرب لا علموا هذا ولا علموا ذلك"^(١٨).

وليس من شك في أن النزعة الوطنية هي التي تقود يحيى حتى إلى الحط من قيمة مسرح الريحاني. ومن هنا نفهم تحقيره للشخصيات الشهيرة لهذا المسرح مثل شخصية "كشكش بيه" وشخصية "الأفندي الطرش"، وذلك أن شخصية العمدة أو "كشكش بيه" هي صورة العمدة الذي أثرى من استلاب القطن المصري، على شاكلته نهب البترول العربي، والذي يصبح موضع سخرة سامة القطن بسبب قشاه، وقته في اللهو والعبث وإتفاق أمواله على الرافعات وبانصات الهوى. كما أن الشخصية الثانية هي شخصية ابن الطبقة الوسطى الذي يمثل فئة الأفندية، وهي الطبقة التي كان يسخر منها الغربيون، لأنها تمثل، في نظره، المعجز والخيلا، في وقت واحد.

يقول يحيى حتى يصد هذه الشخصية الأخيرة: "أقول اتخذ الريحاني شخصية هذا الأفندي، ليعبر عن مشاكله ومتاعبه.. ولكن - وهذه كلمة ينهي أن تكتب بحروف غليظة - من أين استمد الريحاني.. فنه وتعبيره؟ هل ألف الريحاني ويديع خيري قصة واحدة من صميم الحياة المصرية؟؟ لا!! لقد عجزا كل العجز وتساقتا كالذباب بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح الفرنسي الرخيص"^(١٩).

وتنتهي هذه الغيرة الوطنية عند يحيى حتى بإدانة كاملة لكل شخصيات الريحاني المتهمة بالجمود وانعدام التطور والحركات الميكانية والبعد الكامل عن الصدق والأصالة. لقد كان تصوير الريحاني للمجتمع المصري، في نظر كاتبنا، ناقصًا ورخيصًا. يقول يحيى حتى صراحة: "إنني أخجل حين أقول إن المصريين عند الريحاني.. قوم طبيعتهم بلاهة، وغزلهم تلعب حواجب، يحبون الحكم والواعظ الفارغة، سريع غضبيهم.. لا يتماكون أعصابهم. يثورون لثافة الأمور"^(٢٠).

إن الأعمال النقدية ليحيى حتى، كما هو واضح، قد تجاوزت أسلوب "خز الإبر" الذي كان يشبهه إلى نفسه. وإننا لنعجب بدورنا من هذا الدبلوماسي الذي يتهور أحيانًا ليعمل إلى درجة العنف والتوبيخ في نقده لمسرح الريحاني. إلا أن حرصه على تأسيس مسرح وطني أصيل يقوم على تقديم صورة صادقة للشعب المصري الغلوب على أمره عبر تاريخه الطويل يشفع له كثيرًا في هجومه على بدايات المسرح المصري الحديث القائم على الاقتباس والتهجين.

ومع ذلك، فإنه من الظلم البين أن تنسب هذا العنف إلى مجرد العاطفة الوطنية، فيحيى حتى، على الرغم من بعده الظاهر عن النظريات النقدية وعلى الرغم من تذرعه بالتطور من الدراسات المنهجية، كان يتمتع بثقافة أدبية وفنية نادرة. وليس من شك في أن هذه الثقافة كانت بجانب خبرته بوصفه كاتبًا ومبدعًا، خير معين له على صياغة رؤية نقدية متسقة ومتكاملة على الرغم من تعدد مسالكها ودروبها.

من هنا كان قد يحيى حتى لفن القصة يقوم على خبرة وثيقة بتاريخ هذا اللون الأدبي. وبالدليل الذي يدين به نحو الغرب على مستوى الأسلوب والتقنيات، كما كان مدركًا لأهمية الموروث التاريخي العربي والإسلامي في توفير الموضوعات الأصلية التي شكلت مادة خصبة له. شريطة أن ينتقي منها ما هو معبر عن العصر الحاضر ومشكلاته، وما هو ضروري لتثوير العقلية

العربية ودفعها إلى طريق التقدم والرفي. على هذا النحو. نفهم هجومه الصريح على مظاهر التخلف التي كانت تحيط باللغة العربية، والتي كانت تتخفى في ثوب البلاغة التقليدية عبر أسلوب التكرار اللفظي والاهتمام بالسجع والمظاهر الشكلية البحتة على حساب المعنى والدقة والإيجاز. ولاشك أن نقد يحيى حقلي لفنون الأدب الأخرى من مسرح وشعر لم يخل من هذين الهممين الأساسيين:

مَهْ التأسيس الفني الذي خلا منه المسرح الشعري المعاصر له من حيث فقدانه للحس الدرامي ولعملية تنامي الحوار من جهة، ومن حيث بعد مسرح الكوميديا مع الريحاني وبدع خسري. باستثناء على الكسار. عن الأسئلة الفنية وعن صداقية التعبير عن الروح الوطنية. من جهة أخرى.

الهوامش :

- (١) محمد مندور، النقد والتقاليد المعاصرون (يحيى حقلي ناقدًا) - دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - ١٩٩٧، ص ١٧٣.
- (٢) يحيى حقلي : فجر القصة المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥، ص ٢٤.
- (٣) المرجع نفسه - ص ٤٥ :
- (٤) يحيى حقلي : خطوات في النقد - مكتبة دار العروبة - القاهرة، ص ١١.
- (٥) المرجع نفسه - ص ١٥.
- (٦) المنثور في مجلة الحديث - حلب ١٩٣٤، نفسه - ص ٩٣.
- (٧) خطوات في النقد - ص ٩٩.
- (٨) المرجع نفسه - ص ١٠٤.
- (٩) نفسه - ص ٧٣.
- (١٠) نفسه - ص ٣-٤.
- (١١) محمد مندور، النقد والتقاليد المعاصرون (المنهج الأيديولوجي في النقد) يعرف منشور هذا المنهج بأنه " لا يسلب الأدب أو الفنان حريته. وكل ما يروجوه هو أن يستجيب الأديب والفنان لحاجات عصره وقوم مجتمعه بطريقة تلقائية. وهو لا بد مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع - وأبرك مسئوليته الكاملة. ونهض بالثور الثقافي الحر الذي يميز مكانة الأديب والفنان. ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التي يحثير الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها ... " ص ١٩٠.
- (١٢) خطوات في النقد - ص ١٩.
- (١٣) المرجع نفسه - ص ١١٧.
- (١٤) نفسه - ص ١١٨.
- (١٥) نفسه - ص ١١٩.
- (١٦) نفسه - ص ٢٠٧.
- (١٧) نفسه - ص ٢١١.
- (١٨) نفسه - ص ٢١٤-٢١٦.
- (١٩) نفسه - ص ٢١٥-٢١٨.
- (٢٠) نفسه - ص ٢١٩-٢٢٣.
- (٢١) نفسه - ص ٢٢٧ - ٢٣٢.
- (٢٢) نفسه - ص ٤٩ و ١٠٩.
- (٢٣) نفسه - ص ١٢٣.
- (٢٤) نفسه - ص ١٢٩.
- (٢٥) نفسه - ص ١٣٢.

حفر يات نقدية دراسات في نقد النقد العربي المعاصر

ف

تأليف: سامي سليمان عرض: ماجد مصطفى

هذا كتاب بالغ الأهمية^(١) أصدره الناقد الدكتور سامي سليمان، أستاذ مساعد النقد العربي الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة. يضم دراسات تحليلية متعمقة للكتابات النقدية لدى عدد من نقادنا البارزين. فهو موضوعه: نقد النقد أو النقد الشارح، وهو النشاط النقدي الذي يبغي فحص الخطابات النقدية بهدف مراجعة مصطلحاتها ومبادئها الأساسية وفرضياتها التفسيرية وأدواتها الإجرائية وبنيتها المنطقية. يقول سامي سليمان:

"الخطاب النقدي خطاب تنتجه المؤسسة النقدية في لحظة تاريخية واجتماعية معينة، محاولة الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التي يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المطالبات التي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها... ويكشف تأمل الخطاب النقدي عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التي تتبلور في الصيغة، والمقولة، والآلية. ثم في العلاقات المختلفة التي تربط بينها" (ص ٢٢، ٢٣).

وينطلق المحتوى الفكري للكتاب "حفر يات نقدية" - كما يصرح مؤلفه في المقدمة - من منظور يرى أن النصوص النقدية خطابات تصورية ومعرفية تتشكل من مجموعة من العلامات اللغوية التي تقود كل واحدة منها إلى علامة أخرى أو إلى دلالة تكشف عن جانب من جوانب المستويات العميقة في تلك النصوص. وتتشكل تلك الخطابات - في صورها المفردة - من حمولة العلامات التي تؤسسها والتي تُحدد - بالنقط السائد على علاقاتها - هوية تلك الخطابات. وانطلاقاً من هذا المنظور يرى المؤلف أن دراسة النصوص النقدية هي تأويل لها ينطلق من استنباط العلامات اللغوية والبحث عن دلالاتها. والسعي إلى اكتشاف العلاقات التي تربط بينها للوصول إلى دلالاتها التي يستطيع الناقد/ القارئ أن يصفها - اعتماداً على التحليل الواصل بينها والتابع لتحولاتها داخل النصوص - بأنها ذات دلالة شاملة على هوية تلك النصوص.

ويلاحظ المؤلف أن خطابات النقد العربي الحديث تشكلت، بدءاً من العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، مستلهمة كثيراً من صيغها ومقولاتها النظرية من اتجاهات النقد الأوروبي الحديث والمعاصر لها. وكانت تجليات اتجاهات النقد الأوروبي قد ظهرت لدى معظم تيارات النقد العربي الحديث منذ كتابات الإحيائيين التنويريين ونقاد نظرية التعبير والنقاد الاجتماعيين أو الواقعيين. ونقاد النقد الجديد... لكن مع بداية حقبة السبعينيات شهدت علاقة خطابات النقد

العربي المعاصر بتيارات النقد الأوربي تحولاً لافتاً للانتباه تجلى في الانفتاح على عدة اتجاهات نقدية أوربية معاصرة كالبنيوية والبنيوية التوليدية والسميوطيقا والشكلية ونظريات التأويل والتلقي وأخيراً وليس آخراً التفكيك والاتجاهات ما بعد الحداثة. كما عرفت دراسات النقد العربي الحديث والمعاصر منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين. عددا من المجالات الجديدة التي أقادها دارسو النقد العربي المعاصرون من اتصاتهم باتجاهات محدثة ومعاصرة في دراسة النقد الأوربي. وتبينت تلك المجالات الجديدة في إطار عدد من الهياكل، التي أوشكت أن تتحول - في إطار الثقافة العربية المعاصرة - إلى علوم مستقلة تتخذ من تحليل الكتابات النقدية الميدان الرئيسي لها، ومن أبرز تلك المجالات: تحليل الخطابات النقدية وقراءة النصوص النقدية والتأويل. والسميوطيقا. والتفكيك. وتندرج هذه المجالات، على تنوعها، تحت معنى "نقد النقد" بوصفه نشاطاً معرفياً ونقدياً يُلخّص النصوص النقدية لمجموعة من الأطروحات والفرضيات التي تتعامل مع الإنتاج النقدي بوصفه موضوعاً للمساءلة والاختبار من زوايا مختلفة أو متصلة مما يؤدي إلى تنوع المداخل والمناهج التي يعول عليها دارسو تلك المجالات، وإن التفت جميعها - وعلى تباينها - في عدد من البُنى العامة التي تتصل بالأطراف الأساسية التي تصنع الظاهرة النقدية. وهي النصوص النقدية، والنقاد/ القارئ، وماهية النقد. وهوية المتلقي الذي يتلقى الكتابة النقدية. ويمكن إيجاز تلك البُنى في أربعة هي: تقديم منظورات جديدة إلى النصوص النقدية، والاعتماد بدور القارئ/ الناقد في قراءة النصوص النقدية وتحليلها، والنظر إلى النشاط النقدي بوصفه ميداناً لطرح الأسئلة الثنوية عن هويته وأنوائه ومجالاته، ومراجعة الناقد لمنطلقاته النظرية وأطروحاته التفسيرية مراجعة دائمة تفضي إلى تعديلها بصور شتى.

ويحتوي كتاب "حُفريات نقدية" على خمسة فصول تضم الدراسات الآتية:

- الفصل الأول: المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع: خطاب النقد المسرحي الاجتماعي المصري (١٩٥٢ - ١٩٦٧) نموذجاً.

- الفصل الثاني: خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي في مصر.

- الفصل الثالث: استيعاب البنيوية التوليدية عند محمد براءة

- الفصل الرابع: التنظير الموسيوميوعي والجمالي للأدب عند عبد المنعم تليمة.

- الفصل الخامس: خطاب النقد المسرحي التفسيري عند شوقي ضيف (الصيف والعمليات

النقدية).

يقول المؤلف في الفصل الأول: "إنما كانت المؤسسة النقدية تنظيماً اجتماعياً محدداً تشكله فئات اجتماعية. ويعمل - في إطار سوسيولوجيا التواصل - على تقديم تحديدات لوظائف المسرح وشروطه الاجتماعية. يستند فيها إلى معايير محددة لإنتاج المسرح وتلقيه. فإن الدرس السوسيولوجي لحركة المسرح ونقده في مصر في مرحلتَي الخمسينيات والستينيات يكشف عن أن موقف السلطة منهما قد أسهم بالإسراع في تشكيل مؤسسة نقاد المسرح... ولقد كانت تلك المؤسسة تضم في إهابها ثلاثة اتجاهات مختلفة، هي - حسب تاريخيتها - الاتجاه التفسيري. والاتجاه الشكلي. ثم الاتجاه الاجتماعي" (ص ١٨، ٢٠).

وأبرز ممثلي الاتجاه الأول الذي يهدف إلى شرح النص الأدبي داخلياً وخارجياً. وتحليل مكوناته: شوقي ضيف، وعمر الدسوقي، ومحمود حامد شوكت. أما الاتجاه الثاني الذي يصدر في خصاصاته النقدية عن مفاهيم ت. س. إليوت وغيره من نقاد "النقد الجديد" فيمثلة: رشاد رشدي وتلاميذه سمير سرحان ومحمد عناتي. ويمثل الاتجاه الثالث الذي ينطلق من تصور أن المسرح فن اجتماعي من حيث ماهيته ومهمته: زكي ظليحات وسلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشي ومحمد

مندور ولويس عوض وعبد القادر القبط وشكري عياد وعلي الراعي ومحمود أمين العالم وأحمد عباس صالح ورجاء النقاش وغالي شكري وأمير إسكندر وكمال عيد وقاروق عبد القادر.

أما دراسة خطاب التأصيل بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي - والتي تناولها المؤلف في الفصل الثاني - فتسعى إلى الإسهام في استكشاف مجال يُبَيَّنُّ هو التأثيرات التي مارسها خطاب دارسي الأدب الشعبي على خطاب النقد المسرحي في مصر في مسألة تأصيل السرح العربي لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي وتحليل خطابهم النقدي حول مصطلح "التأصيل" و"روح الشعب" و"روح العصر". وكيف احتلت "القوموية العربية" مكاناً بارزاً في أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين، ويظهر ذلك - مثلاً - في موقف بعضهم (محمّد مندور ومحمود أمين العالم) من اللغة "الثلاثية" في مسرح توفيق الحكيم.

وفي الفصل الثالث يلاحظ المؤلف أن الكتابات الأولى التي استلهم أصحابها البنيوية التوليدية كانت أطروحات جامعية لكنه يلاحظ أيضاً أن البنيوية التوليدية وجدت منافها مهبطاً إذ كانت الاتجاهات الاجتماعية في النقد هي الأكثر انتشاراً في الخمسينيات والستينيات، والبنيوية التوليدية سعت إلى الزاوجة بين التحليل البنيوي والفهم الاجتماعي للظواهر الأدبية.

ويناقش أطروحة محمد برادة عن "محمّد مندور وتنظير النقد العربي" وقُدمت في عام ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه المرحلة الثالثة من جامعة باريس) وهي من أوائل الدراسات العربية التي استلهمت منهجية لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) الذي كان يؤكد أن "رؤية العالم" لدى مجموعة أو طبقة اجتماعية إنما هي نتاج الذات المجاوزة للفرد، وحدد جولدمان عمليتين أساسيتين (أو هما بالأحرى عملية مزدوجة) يقوم بهما الدارس: التفسير، والشرح أو الفهم. لتحليل البنى الكؤنة للنص والكشف عن العلاقات التي تربط بينها، ثم ضم البنية إلى السياق الاجتماعي الذي تخلقت فيه ككشفاً عن الوظائف المتعددة التي قام بها ذلك النص.

ويتوقف سامي سليمان عند التصورات النظرية والمصطلحات التي انطلق منها برادة، ويحلل إجراءات الدرس النقدي التي قام بها، ويلاحظ أن دراسة برادة لكتابات مندور انطلقت من إشكالية المثاقفة وتأثيرها في تشكيل النقد العربي الحديث. مستلهمة منهجية البنيوية التوليدية.

وفي الفصل الرابع يرى المؤلف - بعد قراءة نقدية فاحصة لكتائبي عبد النعم ثلثة "مقدمة في نظرية الأدب"، و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" - أن ما قدّمه ثلثة ينتمي في مجمله إلى اتجاه النقد الاجتماعي لاسيما في تياره الماركسي، فهو واحد من مجموعة النقاد الماركسيين العرب الذين تبنوا نظرية الانعكاس وحاولوا في ضوء مفاهيمها النظرية ومناهجها التطبيقية أن يتناولوا ظواهر الثقافة العربية والأدب العربي بالدرس والتحليل.

وأخيراً يتوقف سامي سليمان عند كتابات شوقي شيف النقدية في مجال السرح، ويخلص إلى نتيجة مؤداها أن الاتجاه التفسيري لدى شيف - والذي سبقت الإشارة إليه آنفاً - كان يلبي حاجة اجتماعية مرتبطة بالمجتمع المصري.

وهكذا فإن فصول الكتاب تترابط ويتكاملها خط فكري واحد، فهي منفصلة متصلة، ولم يكن هدف المؤلف التاريخ للتيارات والمذاهب النقدية في مصر والعالم العربي، بل إلى تحليل الخطابات النقدية والكشف عن الآليات التي تحكمها والروافد الثقافية التي غذتها والبنى الفكرية التي تشكلت من خلالها هذه الخطابات، وإلى كل ذلك ترجع أهمية هذا الكتاب الثري بالروى والأفكار والأطروحات المنهجية.

الهوامش :

- (١) د. سامي سليمان أحمد: *خطاباته نقدية دراسات في نقد النقد العربي المعاصر*. مركز بحوث القاهرة العربية. الطبعة الأولى. القاهرة ٢٠٠٦ (٣٢٠ صفحة).



بنية الفخاري: «شباك مظلّم في بنائه
جانبية» نموذجاً

سمیرا درویش



بنية السنظي ”شباك مظلم في بنية جانبية“ نموذجا



سمير درويش

”ضياع القيمة“ هو السؤال الذي تتمحور حوله رواية فؤاد مرسى ”شباك مظلم في بنية جانبية“ الصادرة عن سلسلة أصوات أدبية التي تصدرها هيئة قصور الثقافة بمصر عام ٢٠٠٢. فبعد عشر سنوات من الانقطاع عن المكان - مدينة بنها - بسبب السفر إلى الخليج - يعيد الراوي - فوزي - النظر إلى التفاصيل ليكتشف التبدل الذي أدى إلى ضياع القيمة. والقيمة قد تكون البراءة أو الفطرة أو التعايش الاجتماعي أو التمسك بالعادات والتقاليد القديمة التي كان الناس بها يزنون البشر. بعضناهم لا يأملهم.. وقد تكون غير ذلك.

ويرمز للقيمة في هذه الرواية بالأنثى، أو الأنثى/ الحلم. ”ابتهام“ فتاة صديقه ”حامد أحمد“ الذي: (يأتيني والنهار استحال إلى غيمة من رماذ تهيم على رموس الصائمين، نهرج إلى شارعها وحلوقنا الشلقة من العطش تعب من حكايات عن بنت بضغرة تتدلى خلف ظهرها. حتى تمسك بلحمة قلبه وتشكل في الحلم بالأنثى.

تمشي حتى منتصف الشارع، حيث ترسو بناية جانبية يفصلها عن الشارع مبنى قسيم. تسقط من فوقه نظراتها، فيضغط بكفه العروق على كلي حتى يكاد يذوب.. إنه نفسه كان يتلاشى وهو يلتقي شذى سلام حبي. مثلما يلتقي الصائمون نفثات الصفا) ص٩، ١٠.

هذه الحالة الرومانسية تبدلت (وتزوجت فتاة صديقي. صار رمضان يأتي بلا تجوال قبل الإفطار. وأمسى شباك غرفتها مظلمًا. أمسى شعرها بلا ضفيرة. أمسّت كلما رأيتي خبات وجهها. وكلما رأيتها قلت: يا) ص١٦.

إذا كانت ”ابتهام“ هي الحلم بالأنثى، فإن ”سعاد“، فتاة صديقه ”عبد المجيد رسلان“ التي أصبحت زوجته، هي الكابوس. إذا رمزت الأولى للقيمة فإن الثانية ترمز إلى ”ضياع القيمة“. أو إلى الخدعة! فهذا الجيل الذي ينتقي إليه فوزي، والذي تخرج من الجامعة في أواسط الثمانينيات في مصر قد خُنع، تربى في البيت والشارع والمدرسة على قيم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية والتزام الدولة بتوفير فرص عمل للخرجين. فإذا به يواجه بعكس ذلك تماما. فالاشتراكية إرث قديم من مخلفات عهد باند عملت الحكومات المتعاقبة على التخلص منه بالخصخصة. وأحلت نفسها من أي التزام. هكذا وجد هذا الجيل نفسه في العراء، يتحدث بلغة غير مفهومة وغير مرقوبة فيها، وليس لديه عمل يواجه به مستجدات الحياة.

لكنه - مع ذلك - لا يتطرق إلى هذه العاني . ولكنه يتحدث عن تبدل الأتشي ! : (أية خدعة تلك التي دبرت بمكر شديد لأصطاداتنا.. نحن الرقيقين . أصحاب القلوب الرهيفة . عشاق الجمال الحقيقي الأسر . الأخذ بالألياب ، المرتقي بها إلى سموات الوصل الإنساني الحقيقي . لا الزائف) ص ٩٨.

يبحث النص عن ثكأة (نقطة انطلاق الكتابة) يقيم عليها القيمة . وتبدل القيمة بعد مرور السنوات العشر المفقودة . فيجد شائته في "دعاء" . شخصية هامشية لا يستغرق وجودها في النص أكثر من عشر دقائق هي المسافة التي يقطعها مترو الأنفاق من محطة الزهراء إلى محطة دار السلام . لكنها - في الوقت نفسه - وبما تملكه من ملامح . تستدعي في نفس الراوي/ السارد ، فتاة حلمه . "ابتهاس" أو "شهرين علي" التي أحبها وهو بعد طالب في الجامعة . لكنهما استشعرا أن زواجهما مستحيل بالنظر إلى ظروفه المادية المتواضعة . فقررا اللجوء إلى البديل : الصداقة .

على الرغم من محدودية الزمن الذي ظهرت "دعاء" فيه . وعلى الرغم من أنها لم تتحدث غير بشع جمل . فإن السرد يتوقف ليحيد بها :
(تحتضن إلى صدرها أجندة محاضرات .
.. بتوسطة الطول .

.. ترتدي طاقما من بلوزة وجيب يوطران بياض سابقن لامعتين .
.. في عينيها حزن خفيف يخيوط في صدرى) ص ١٢ - ١٣ .
ويأتي بجمل الحوار التي تقولها متعاقبة دون صوت آخر لتحلل الكادر وحدها - كما يحدث في السينما - وبالتالي تحتل قلوب المشاهدين/ القراء :

(- اسمي دعاء
- عمري عشرون عاماً
- أكره كلية التجارة .
- لم أعد أحب الناس مطلقاً .
- خطيبي عمرة ثمانية وعشرون ويقول إنك أكبر مني .
- أنتم جيل محظوظ) ص ١٣ .

بشاعرية يرود النص جملة : (تزلت دعاء في دار السلام) ثماني مرات ليزيد من مساحة تواجدنا الميتافيزيقي على الرغم من محدودية وجودها الفيزيقي . ثلاث مرات في المقدمة وخمس مرات في الجزء الثالث (١٩٩٦) كما سيرد تفصيله .

- ٢ -

١- يقسم النص . الذي أهدها فؤاد مرسى إلى أمه والقائشين على جمرة الروعة . إلى ثلاثة أقسام : مقدمة . وإن لم يشع لها عنواناً . وفصلين ١٩٨٦ و ١٩٩٦ . ويتصدر بأربعة أسطر :

(كعادته منذ سنوات عشر .

يطل برأسه من الشباك ملهوقاً .

يتفحص المارين .

وينظر في الساعة) .

وهي بالإضافة إلى الإشارة إلى السنوات العشر المفقودة . تومن بشعرية مكثفة إلى البحث بين المارين عن شيء مفقود . هو القيمة كما أسلفت . مدفوعاً بمرور الزمن الذي أفلح في أن يجعل الراوي عجوزاً . كما تشير "دعاء" التي قابلته عرضاً في الثرو .

٢ - وعلى الرغم من أن النص يحكي عن العلاقة الإنسانية بين ستة شباب يجلبون معهم خمس فتيات : عبد المجيد رسلان وسعاد . حامد أحمد وابتهاس . صادق وحضان . محمد قابيل وسهام .
بها القاصي

الراوي (فوزي) وشيرين علي. وساهر حشيش. على الرغم من أن النص يحكي عن أحد عشر شاباً وقتاً - غير الشخصيات المساعدة - فإنه اختار أن يبرز أسماء خمسة منهم فقط. ويكتسبهم باللبس الأسود العريض. وبالنظر إلى تلك القائمة نجد أن النص وضع الشباب فقط - إذا استثنينا الراوي بالطبيعة وباستثناء صادق - موضعاً مميزاً باعتبارهم القريبين من الراوي. وبالتالي الفاعلين في الحدث الروائي. إذا كان ثمة حدث؟. ووضع شيرين. البنت الوحيدة. بديلاً عن الراوي لأنها الأقرب إليه من بين كل الشخصيات الروي عنها. لكن السؤال يظل معلقاً: لماذا استثنى "صادق"؟ إذا تنبأنا شخصية "صادق" في النص سنجد مخزناً للذات. ففي ظهوره الأول يحاول اختلاس عشرة جنهيات: (وضعت العشرة جنهيات التي أعطتها حامد في منتصف الدفتر واستلمت مرحباً بحتان. داعيتني بنكاتهما كالعادة. بينما فرت أصابع صادق في الدفتر. وضع العشرة جنهيات في جيبه خلسة) ص ٢٤. ولا يلبث أن يأتي الحكم المباشر عليه على لسان حامد أحمد - الشخص المتمم إلى المجموعة حديثاً -: (كائن آخر غير مرصع) ص ٢٥. سنجد أيضاً يهاجم رسوم محمد قابيل. أكثر أفراد المجموعة وداعة. متعمداً دمه. وينجح في ذلك! يتحالف ضد زملائه في انتخابات اتحاد الطلاب. ويفصل الكهرباء عن قطار الرحلة العائد من مدينة بورسعيد ليمارس الفحش مع حنان. اللغة التي استخدمها لتجمع له أموالاً من الطلبة بزعيم مساعدة محتاج ثم تزوجها بورقة عرقية وطلقها بأسرع مما تخيل هو نفسه! فهل يكون استبعادها من الإطار مردوداً لشخصيته السلبية؟

٣ - يتشكل فضاء النص من نوعين: الأول هو: السرد العادي الذي يملأ الصفحة إلى أركانها الأربعة. وهو السمة الغالبة. يتخلله الحوار بأسطره القصيرة والطويلة. باللغة الفصحى وباللغة العامية. ويتخلله - كذلك - سطور قصيرة متلاحقة على طريقة كتابة الشعر: (والعازيم يصقون. يغرغرون. وزجاجات البهسي تدور. والساعة تقفز إلى منتصف الليل) ص ١٤.

أو (وكان مسعود نائماً على سرير من جريد. في مدخل بيت رطب. معتم. جسم مستلب الحياة) ص ٦٢.

هذا الشكل الأخير - الذي استخدمه في التصدير المشار إليه - يفتح ملف الاستفادة من شكل ولغة الشعر - قصيدة النثر بالذات - في هذا النص خاصة. وفي جل أعمال فؤاد مرسي عامة. وهي الاستفادة لا تتوقف عند الشكل بل تتعداه إلى المضمون. حيث اللغة مكثفة ومحلقة وشحيحة ولا تقول ما تريد مباشرة في معظم الحالات بل تحيل إلى غيرها. ومن اللافت للنظر كذلك تضمينه للشعر - المأخوذ عن شعراء معروفين - والأغاني. ففي روايته الأولى "شارع فؤاد الأول" استغل كون بطله شاعراً واقتبس أربعة قصائد طويلة نسبياً. وفي هذا النص "شباك مظلم" يضمّن رباعيتين لصالح جاهين في موضعين مختلفين. وقصيدة مفناة لأحمد فؤاد نجم. وبيتين من قصيدة "يامنه" لعبد الرحمن الأبنودي. ويشير إلى ديوان أمل دنقل الأخير "أوراق الغرفة رقم ٨" ويستحضر أغنيات شعبية مثل (باللي على الترة حود ع الحاج) وأغاني الفرح وأغنيات بنات المدينة الجامعية وأغنيات لاجدة الرومي وعمرو دياب... وغيرها.

والنوع الثاني في تشكيل فضاء النص هو: الأعمدة. حيث يتخلل النص ثلاثة عشر عموداً إلى يسار الصفحة يتراوح طول العمود بين صفحتين ونصف وبضعة أسطر. يلجأ إليها النص كلما حكى عن الغرفة التي يقطعها الراوي في بيت جده أو عن الناس المتصلين بها. تلك الغرفة التي تزوج

فيها عمه الأكبر وحصل فيها عمه الأصغر على الثانوية العامة وليسانس الحقوق. وسكنتها أسرة مهاجرة من منطقة القناة بين الحربين، وهرب الراوي إليها من الاكتئاب. هذه الغرفة/ الوطن، تمثل مكاناً محورياً في نص لا يحققي بالأماكن، مشحوناً بعبق الطيبين الذين توافدوا عليها، زائرين ومن أهل البيت، ومن الذين ماتوا فيها. إلى أن يجد الراوي نفسه مطالباً بالتخلي عنها. فتسلط القيمة الأخيرة: (كلهم يعرفون أنني هجرت هذه الغرفة بعد وفاة عمي الأصغر، الذي شاركنيها شهوره الأخيرة - إبان خلافه مع زوجته - فكيف وبكل بساطة يغرون هذا؟!

أنا الوحيد في العائلة، الذي أملك غير جدي نسخة من مفاتيح البيت. ألصحو لي عند الفجر أن أسلمها لعمي الأكبر. سيقفل البيت إذن! وإن تكون هناك بعد اليوم غرفة كهذه ص ١٣١.

- ٣ -

في "شباك مظلم في نهاية جانبية" لن يجد القارئ حدثاً رئيساً يتمو حتى يصل إلى لرواة ما، ولن يجد - كذلك - بطلاً إشكالياً معضلاً - مثل كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ - يحمل كل المناقشات وتدور كل الشخصيات في فلكه لتضن جوانب شخصيته.. فالتنس اختار بنية التشظي التي - بمقتضاها - يتخلى طوعاً عن معلم أدوات الرواية الكلاسيكية، أو التي أصبحت كلاسيكية، ويحاول إيجاد شكله الخاص الذي يلائم (الرسالة) التي يراد توصيلها. في بناء كهذا، يجتهد المبدع في إخفاء (الرسالة) ولا يمل من إثبات أنه لا يمتلك (الحكمة) التي عليه أن يقولها في النهاية. ويحمل القارئ مسؤولية أي (حكمة) قد يصل إليها باعتبارها استنتاجاً يُحتمل وجوده كما يُحتمل وجود استنتاجات أخرى كثيرة لا تقل أهمية.

عند قزاد مرسى إلى تقنيات الحدث الرئيسي، المتمثل في الانهيار الناتج عن تغير معنى القيمة كما أسلفت، إلى تصوير انهيار جيل كامل من الشباب الذي تخرج من الجامعة منتصف الثمانينيات، فهذا أقل حدة مما لو تركز على شخص واحد. على الرغم من أنه يصل إلى ما هو أنفس من الانهيار ذاته.. وهو البحث عن حل فردي!

ففي التاريخ تنهار الأمم. وهذا طبيعي وقد حدث لجميع الأمم الحية. بل أزيد فأقول إن الانهيار بذرة تلازم الصعود. يبدأ مشحناً في الارتفاع عند النقطة التي يصل فيها الصعود إلى الذروة.. وهكذا، لكن الأمم تجتاز كبواتها بالالتفاف حول مشروع قومي يعيد لها حيويتها وثقتها في نفسها وإمكاناتها. ويشارك في بنائه كل أبنائها.

في "شباك مظلم" يبحث كل شخص عن خلاصه بمفرده، وبدون خطة شاملة للنهوض تستثمر هذه المحاولات الفردية وتضعها في الأثر التي تراكم أقصى استفادة ممكنة. والسفر العشوائي - خصوصاً إلى دول الخليج - هو الحل السهل، وهو - أيضاً - الذي يستهلك الوقت ولا يراكم مالا يوازيه. بل على العكس، يقود بعضهم إلى الضياع في البلاد وإلى الرض النفسي: (الحياة بتكره أمثالك، من زبائن الأطباء النفسيين وجلسات العلاج الجماعي).

متخرج من الجامعة من عشر سنين ومش قادر تستقر في عمل. وأبوك زعلان لأنك ما اتوظفتش في الحكومة علشان تشمن معاش كويس. والحقيقة إنتك كارد تبقى ورقة في دفتر لما يتملي يتحول مخازن.

سافرت زي كل المصريين اللي ييسافروا وما ععلتش حاجة. لا رصيد في البنك. ولا مشروع يحقق خصوصيتك. كل اللي يا نوب قدرت عليه.. تعمل شقة. وندمان.. لأن أحمد صبحي يوم ما قالك: إنه مش ناوي يرجع من بلاد بره إلا لما يرحلوه أو يقتلوه في وشه.. هاجمته. وقلت له: إنت بليد وما عندكش دم ص ١٣٣.

نستطيع. قياساً على أزمة الراوي. أن نرى أزمة باقي الشخصيات: محمد قابيل الذي سافر إلى إيطاليا وتزوج إيطالية واكتسب عاداتها وتقاليدها. وسافر حشيش الذي يبحث عن نفسه في القطع الصغيرة من ملابس البنات بعد أن تنكر لعمه - الذي أرسل له عقد عمل في الخليج جعله يعتبر عن امتحان السنة النهائية ليمافر - وفسخ خطبته لابتته ليتحلل من كل ارتباط بالمكان. ويتحول إلى أداة انتقام من ساكنيه:

(ما كان يبحث عنه بلغة لم يجده، توقف في اللحظة التي اقتحمت عليه الغرفة أمة).

- ما تتجوز بنت عمك يا وله، وتتلّم عن بنات الناس بقى، مش كنت زمان بتحبتها يا وسخ.

- لو لسه قلبي شايل رغبة فيها، كنت أخلعه من صدري وأرميه للكلاب) ص ٨٧.

أحكم الغضب كماشته على وجهه. ولم يستطع أن يمزج غيظاً تجلس في شغل أسنانه على مخارج الكلام. ناقلاً مظهراً من سيرة الزواج التي لم تخل من مجلس حظ به منذ آب، حتى عفا مجالسهم.

كذلك، لن يجد القارئ شخصية مركزية، مميزة. فقد مارس فؤاد مرسى تقنيات الشخصية الواحدة إلى شخصيات عدة تشترك في سمات معينة. وترك للقارئ عبء إعادة تجميعها. وبالمجمل نستطيع أن نلخص نوعين من الشخصيات: خيرة وشريفة. ولنعود إلى الربع الأرسطي في بناء الصراع الدرامي، علماً بأن النص يتنوّع من هذه المحاولات. في حال حدوثها. وينسجها إلى الفاعلين. بل ويتظاهر بأنه لم يقصد ذلك.. وبالطبع لم يقصد غيره.

مع ذلك. نستطيع إعادة تجميع الشخصيات في نمطين كما سلف:

١- النمط الخير الذي يملكه الراوي - فوزي - ويشارك في تشكيل صورته "عبد المجيد رسلان" و"حامد أحمد" و"محمد قابيل"، ثم الكائن المعلق في سقف محطة القطار. فهو - مثل عبد المجيد - يبحث عن الحب. لا عن علاقات سريعة مع الفتيات. والأكثر من ذلك أن اختلاطاً يحدث في أكثر من مكان في النص بين الشخصيتين. وهو - مثل حامد أحمد - يرى أن انبساط هي فتاة الحلم التي تقاس الأخريات عليها. ويحتاج إلى من يحبه: (على فكرة إنت شخص منظم جداً. بس زني. محتاج حد يحبك. ياخذك في حشنة ويلم راسك بين أيديه. حد يكون بيخاف عليك بجد) ص ٥٧. وزيادة في النقاء لا يفكر فوزي في فتاة صديقه أبداً. حتى في أحرص الأوقات. بأبعد من الصداقة.

وهو مثل "محمد قابيل" في التركيبة النفسية: (قال الطبيب: إنها لغة برد تصيب العصب السابع بالشلل المؤقت، الذي يستغرق علاجه من أسبوع إلى ثلاثة. حسب الحالة النفسية، وقال: مرجوع إن شاء الله. عند تلفظها بكلمة "النفسية".. ارتبكت وتحسنت خدي الأيمن، مباشرة) ص ٤٠. وهو مثقف مثله: (كان يقرأ. فينتشي / يقرأ. فيجوب الشوارع) ص ٣٧. (وشرب معي القهوة وقرأ مجموعة يوسف إدريس (بيت من لحم) وقرأت (أرخص ليهالي) ص ٤٠. و) بالشكل اللغائي نفسه، جاسني في الغرفة، طلب فتجان قهوة. وقال: أريد بعض الكتب التي لا تحتاج إليها) ص ١١٢. ومثله يبرح نفسه لانتخابات اللجنة الثقافية باتحاد الطلاب. وينسج مثله إلى السميناً عندما يتأزم: (توقف الطر، أحسست برغبة في دخول السميناً، أن أجلس بين الناس. أشاهد العالم في الشاشة الكبيرة. وأعيش حواديته، دون أن يراني أحد. مثلما يفعل "محمد قابيل" كلما اشتدت عليه.. ترك كل شيء، ونسج إلى السميناً يوم وفاة جدته، وليلة امتحان الإنجليزي في الثانوية العامة، وكان يعود منها مرتاحاً) ص ٥٨، ٥٩. وهو - أخيراً - مثل الكائن المعلق في سقف محطة القطار في الإحباط الناتج من مرور الوقت دون استقرار أو إحساس بالأمان. ففي صفحة ١٢٤ وأثناء حديثه عن نفسه: (مشاكلك مع نفسك عمالة تزيد. وانت خايف من الجنون. مع إنك قريب منه، وعمال تقاومه بكل الطرق) ينتقل المرء فجأة إلى الناس المجتمعين في بهو محطة

القطار يتفرجون على الكائن العلق في سقها . مستخدما حرف العطف (ولو) الذي يربط ما قبله بما بعده : (وكان الناس في بهو محطة مصر كتلة واحدة دائرية).

٢ - على الجانب الآخر يمكن ملاحظة نقاط تشابه بين الشخصيات السلبية/ الشريرة في النص: صادق وساهر حشيش. فيموازاة الصورة السلبية التي يرسمها لصادق والتي سبق الحديث عنها، نجد أن ساهرا في أول بروز له - بالإضافة إلى استغلاله لعمه وتخليه عن ابنته والانتقام شير البرز من القتيات - يشغل مكانه في استنزاف فتاة تبدو غنية : (دخلت فوجدت ساهر حشيش . أمام على الترابيزة علبة مارلبورو وأطباق مليئة بساندويشات الجبن الرومي واللانشون والقشدة والربي . كان معسكا بديوان أمل دنقل (قسائد الغرفة رقم ٨) يقرأ منه على فتاة امتلأت عيناها بالوله المفروط، وساقاه تهتزان بانتظام، فيحتك طرف حذاءه بطرف حذاءها . وقفت وراءه أستمتع . حدجتني البيت باندهاش، بينما الوله يذهب عن عينيها . أدار رأسه فرآني).

ابسمعت وأنا أنظر نحوها . واصل قراءته . فأنصرفنا إلى مائدة في ركن بعيد) ص٤٧.

أخيرا.. عند النص إلى تقنيات المكان الذي تدور فيه معظم أحداث الرواية (الغرفة) وتوزيعه على ثلاثة عشر عمودا متفرقة، ربما ليخفف مركزيته . وليريل الشجن الذي قد يتسبب في حدوثه لو أنه تركه مُجمعا.

على أي حال .. نجح فؤاد مرسي في خلق عمل جميل وهو يحدد التقنيات الراسخة ويتخلى عنها . باحثا عن تقنية تناسب الموضوع، تقنية التشظي لحكاية جيل مفكك جنى إلى الحلول الفردية فبدأ جزرا منعزلة في محيط متلاطم.



دوريات بريطانية وأمريكية

ماهر شفيق فريد

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

دوريات فرنسية

ديما الحسيني

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

دوريات عربية

ماجد مصطفى

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

أربع رسائل

ماهر شفيق فريد

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

قراءة وعرض: عيد الناصر حسن

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

كتب

الترجمة والصراع، وصف مرودي

تأليف: منى بيكر / عرض: مصطفى رياض

بحوث في الشعرية ومفاهيم واتجاهات

تأليف: أحمد الجوة / عرض: ماجد مصطفى

المؤتمر الدولي الرابع للنفذ الأدبي، البصرة والحدرايات

فصول

محمود الشيع





بريطانية وأمريكية

ماهر شفيق فريد

في رحيل محمد الماغوط

ثلاثون عاماً مضت على صدور العدد الأول من مجلة PN Review البريطانية. وفي عددها رقم ١٧٠ (يوليو - أغسطس ٢٠٠٦) يحتفل رئيس تحرير المجلة مايكل شميت في افتتاحيته بهذه المناسبة. ثم تتوالى محتوياتها الشائقة الغزيرة.

قلمة باب للأخبار من أهم محتوياته : اختيار الشاعر دونالد هول أميراً لشعراء الولايات المتحدة الأمريكية عن عام ٢٠٠٦ بعد رحيل أمير الشعر السابق ستاتلي كوتنز، ولغة الشاعر الوليزي لزل نوريس عن خمسة وشائين عاماً، إقامة معرض جديد عن الشاعر الناقد الأمريكي إزرا باوند في قاعة المجموعات الخاصة بجامعة ديلاوير الأمريكية. يحمل المعرض اسم "إزرا باوند في عصره وما بعده: أثر إزرا باوند في شعر القرن العشرين". ويضم مقتنيات حديثة لأعمال الشاعر الذي كان ذا فضل كبير في تشجيع ومعاونة أقطاب الحداثة في العقود الأولى من القرن العشرين : بيتس وإليوت وجويس ووندام لويس.

ومن مقالات المجلة مقالات عن الشاعر الأمريكي ثيودور رثكي، والبريطاني جون بتجمان، والاستكتلندي إدوين مورجان، ومؤلف وسائل الإعلام الكندي مارشال ماكولان، والشاعر الإنليزابيثي كرسطوفر مارلو، فضلاً عن الشعراء إدوارد توماس وجفري هيل ورتشارد ولبر، وحديث مع الشاعرة المعاصرة كارول رمنز. ومن الشعراء الأوربيين : آدم ترينافسكي البولندي وجاك رندا الفرنسي، ومن أمريكا اللاتينية فيسر بايخو شاعر بيرو الذي يكتب بالإسبانية، وترجمة من قلم توم بيخوب للكتاب الأول من ديوان الشاعر اللاتيني تيبولوس.

وبالمجلة عدد من القصائد اخترت منها ثلاث قصائد قصار هذه ترجمتها :

القصيدة

أولادنا الزيفيون يذهبون إلى الحرب
في أماكن لم يروها قط
أو يقرموا عنها. الأماكن
يقررها لهم رجال عجائز

في بلدان أخرى بدورها.

لئن حالقهم الحظ، فسيعود الأولاد الريفزيون
إلى الوطن، مهما كان من تغيرهم
بفعل الجروح، أو المناظر، أو العائاة
وسيقلم نظرتهم إلى الحياة رجالاً عجائز
في مدن لم يروها قط
كرمس والاس - كراب

شراع أبيض

الخامسة صباحاً
إذ أرقد مستيقظاً

تمتد يدای إليك
إذ تقامين

والس
الشراع الأبيض

لبشوتك.

جری ماجرات

لا ربما في الأمر

إلى بدرو لنز

كان على ثقة
من أنه رآه
أو سمعه
أو كلا الأمرين
:

يجمل بالشعر أن يكون
العادل اللغوي
لمسير اللهمون

نعم ولا

جری ماجرات

ومؤلف القصيدة الأولى شاعر وفنان تشكيلي، أستاذ في المركز الاستراتيجي بجامعة ملبورن. آخر مجموعة شعرية له بعنوان الناشر كاركانت تحمل عنوان "إلى حد كبير" (٢٠٠١). وحديثاً صدر له "اقرأها مرة أخرى" وملحمة عصرية تحمل عنوان "الكون يلقي بنظره". أما صاحب القصيدتين التاليتين فهو حاصل على "جائزة روبرت لويس ستيفنسون التذكارية" في عام ٢٠٠٤ ينشر قصائده في "مجلة إدنبره" وله ديوان عنوانه "كون المرء بقيد الحياة" (٢٠٠٤).

وتضم المجلة مقالا عن الشاعر السوري الراحل محمد الماغوط من قلم ماريوس كويوسفكي وهو شاعر له ثلاثة دواوين : "ساحل" و"دكتور هونرييس كوزا" (أى حامل شهادة جامعية إقرارا بتميزه . دون أن يجتاز الامتحانات المألوفة) و"عروس الموسيقى" . وكتاب في أدب الرحلات عنوانه "فيلسوف الشارع والمبيط القدس".

يقول كاتب المقال : توفي الماغوط في دمشق في الثالث من إبريل ٢٠٠٦ . عمر اثنين وسبعين عاما وهو عمر قد لا يكون بالغ الطول ولكنه لا بأس به لمن كان مثله مدعنا للشراب والتدخين. وقبل موته بفترة قصيرة كف عن الكتابة متأثرا بخيانة أحد أصدقائه من الشعراء لصداقتها. مما جرحه جرحا عميقا. وقد رأى السوريون في هذا مأساة ترتب عليها فقدان شاعرين : أحدهما بالموت والآخر باستنكار الرأي العام حتى لبوشك. مجازا. أن يكون قد دفن حيا (لا أدرى من الشاعر الآخر المشار إليه هنا. م.ش.ف). على أن الماغوط ربما يكون قد أفرغ كل ما في جعبته قبل توقفه عن الكتابة. فقد أخرج - رغم ثوبت المرض التي كثيرا ما كانت تعاوده - مجموعة كبيرة من القصائد لم يتردد فيها على إمكانية موته الخاص فحسب وإنما تمرد أيشا على الثقليات الاجتماعية والسياسية الكثيرة التي كان على وطنه أن يمر بها. لقد كان يكتب بحرارة امرئ ليس لديه ما يفقده. وبعد الكثيرون قصائده المتوردة هذه خير ما كتب.

ومن بين الشعراء العرب المحدثين العديدين الذين يستحقون الاهتمام كان الماغوط أكثرهم جموحا : إنه الرجل الذي عمد - في لحظة مفصلية من تاريخ أمته وأدبها - إلى إطلاق سراح كثير من الشياطين من القفص. لقد عبرت قصائده عن قنوط جيله وجأت. أسلوبيا. أشبه بالانفجارات : وذلك بعربها الخام وثورتها العامية. وقد نشأت مدرسة شعرية كاملة في أثره. رغم أن الماغوط كان يكره التجمعات والشلل. ولا ريب في أنه كان يستمتع بالمراقبة المائلة في أنه. عند موته. سيكون موضع تكريم من النظام الذي كثيرا ما صوّب إليه الماغوط بعضا من أحد سهامه أثناء حياته. وفي بلده سوريا ربما كان معروفا ككاتب مسرحي - صاحب "المصفور الأحذب" وغيرها- أكثر مما هو معروف كشاعر. ويُروى أنه بعد انتهاء عرض إحدى مسرحياته التي كانت تنفذ النظام نقدا لازعا خرج إلى خشبة المسرح ليتلقى تحية الجمهور فإذا به يقابجا بالرئيس السوري الراحل حافظ الأسد يجلس في الصف الأمامي من قاعة المسرح! وساعتها توجه إليه الماغوط بالخطاب من فوق الخشبة قائلا : أيمكنه أن يعود إلى بيته أم إنه سيخرج من المسرح إلى السجن؟ وقد ضحك الأسد وقال إنه يوسع أن يعود إلى بيته آمنا.

وللماغوط مجموعة شعرية هي "الفرح ليس مهنتي" ترجمها إلى الإنجليزية جون عصفور بالاشتراك مع أليسون بوث (طبعات سيجنال. مونتريال ١٩٩٤). وأبرز ما يلفت النظر في هذه القصائد وشع الشاعر : فهو ليس بطلا ولا معالجا شافيا. وإنما هو مفقد وشهوئي. إنه يحدث بنفسه الجروح التي يُراد بشعره أن يكون مرهما محرقا لها. ورغم أن الماغوط لم يكن أول شاعر عربي يكتب شعرا حرا. فإنه قد مشى إلى آمام غير مسبوقه من قبل. لقد كانت قصائده تتحرك في أرض غير مأهولة. مجهولة الخرائط. بل إن إحداها موجهة إلى ملاح عربي في الفضاء.

وعندما التفتت بالماغوط في ١٩٩٩ شدني شبيهه - حتى من الناحية الجسمانية- بشاعر آخر لم ألتق به إلا مرة واحدة في حياتي ومع ذلك خلف في أثرنا قويا هو الشاعر الأوكراني البولندي زيجنيو هيربرت. لقد كانت أوجه الشبه بينهما عديدة : أفكنا الماغوط توأم هيربرت الروحي الخمور؟ لقد كانت تصرفات كليهما عصية على التنقي. مما قد يدمعهما في نظر الآخرين بسوء السلوك. وثمة كثير من التوارد الغريبة تروى عن الماغوط كما تروى عن هيربرت. وأغلب الظن أنها حقيقة. وتنادى الفضلة قد رواها لي صديق للشاعر. وهي ترجع إلى أواخر الخمسينيات عندما كان الماغوط يعيش في بيروت. مركز الثورات الشعرية آنذاك.

فى تلك الأيام، حين كانت تصدر مجلة "شعر" الطليعية، كان بوسع المرء أن يجهر فى لبنان بما لا يستطيع أن يجهر به فى أى بلد عربى آخر. كان الماغوط يعيش فى فقر مدقع وقد جاء إلى العاصمة مباشرة من قريته. وما زال روث الزهرة عالقاً بحذائه. ونزل فى ضيافة الشاعر اللبناني يوسف الخال الذى كان قتيلاً هو الآخر ولكنه أهنس حالاً من الماغوط. ونات يوم التقى هذا الأخير بمنظم سلسلة من المحاضرات الأسبوعية عرض عليه مبلغ ألف ليرة - ولم تكن بالبلغ الضئيل فى ذلك الحين - مقابل أن يلقي محاضرة بهاجم فيها شعر صديقه الخال. ووافق الماغوط على العرض وعاد إلى بيت مضيقه حيث شرع فى كتابة المحاضرة. وعندما سأله الخال ماذا يكتب أجابه أنه يكتب محاضرة عنه. وسعد الخال - كما هو طبيعى - إذ توقع أن تجسي المحاضرة ثناءً عليه من شاعر كان الكثيرون يعدونه مساوياً للخال فى الوهبة الشعرية. وجاءت أصمبة المحاضرة فجلس الخال فى الصف الأمامى بينما شرع الماغوط - على خشبة المسرح - يتقدم بأقصى العيارات. ومع دنو المحاضرة من ختامها تراجع الخال إلى آخر صفوف القاعة. وفيما بعد شرع يبحث عن صديقه الخائن فى كل مشارب بيروت وحاراتها. ولكنه لم يجده، فعاد إلى بيته ثائراً وإذا به يجد الماغوط هناك جالساً على أرض الحجرة وأمامه كمية وفيرة من الكتاب وزجاجة نبيذ. وتقدم الخال نحوه ليسكه صكا قابلاً بالماغوط ببندره قائلاً: "قف عندك! انتظر! هاك خمسمائة ليرة لك. ومثلها لى!".

بين اسكتلندا والسودان :

حوى عدد ١٢ نوفمبر ٢٠٠٦ من "ملحق نيويورك تايمز لمراجعات الكتب" The New York Times Book Review مقالات عن روائيين وشعراء ومفكرين كثيرين : منهم ستفن كنج. وإيزابيل الهندى. وريتشارد فورد. وريتشارد دوكنز وهو مؤلف كتاب عنيف الدعوة إلى الإلحاد. ونادين جورديمير. فضلاً عن مقالة فلسفية عن معنى "الصدق". ومقالات سياسية التوجه عن مازق أمريكا الراهن فى العراق. ودور أمريكا فى العالم المعاصر. ومحارق النازى لليهود أثناء الحرب العالمية الثانية. والصراع العربى الإسرائيلى. وتقجير برجمى مركز التجارة العالمى فى الحادى عشر من سبتمبر. ومقالة عن تاريخ لعبة كرة القدم. ووباء الكوليرا الذى اجتاحت مدينة لندن فى عام ١٨٥٤. وشخصية شرلوك هولمز التى ابتكرها الروائى الإنجليزي آرثر كونان دويل. ومن مقالات الملحق التى يخلق بها أن تشوق القارئ العربى مقالة عنوانها "لغة الحب" من قلم كاياما جلوفر أستاذة الأدب الفرنسى بكلية بارنارد. وموضوع المقالة رواية باللغة الإنجليزية عنوانها "الترجم" لروائية عربية جديدة هى لىلى أبو ليلة (٢٠٠٣ صفحة، الناشر : بلات كات / جروف/ أثلاتيك).

تقول كاتبة المقال : إن "الترجم" لوحة حساسة للحب والإيمان. بطلتها سمر أرملة سودانية تعيش فى اسكتلندا وتعمل مترجمة من اللغة العربية إلى الإنجليزية فى جامعة أبردين. وإن فقدت زوجها الذى كانت تكن له حبا عظيماً فى حادث سيارة. استعملت كلية للحرز. لقد قضت الأعوام الأربعة التى انصرمت على موته فى عزلة كاملة تقريباً عن العالم. لا تجد عزاء إلا فى سماع أذان الصلوات الخمس الذى يذكر بأنه ما من باق إلا وجه الله. وقطع عندما تشرع فى العمل مساعدة لراى - وهو اسكتلندى لا أدري تخصص فى الدراسات الإسلامية - تروح تتطلع إلى السعادة. وتسمح لنفسها بأن تقع فى حبه وأن تدعه يحبها. رغم أن صغيرها يعذبها لاقتناره إلى الإيمان الدينى.

ومن أكثر الأمور تحريكاً للمشاعر فى هذه الرواية أن الكاتبة تتخذ موقفاً محايداً من هذا الحب ولا تصدر عليه أحكاماً قيمة. إن سمر مخلصة لدينها الإسلامى ولراى بنفس القدر. وفى

البداية يكون إيمانها هو عونها الوحيد على مواجهة فقدان زوجها إذ يفتح أمامها باباً إلى شيء أعق من السعادة، إن كل الشكليات بداخلها تلتئم". ولكن محادثاتها مع راي تقدم لها منفذاً آخر للخروج من أسر ذكرياتها: "كانت كلماته في ذهنها الآن. تطفو، ولا تتبخر. وفي الليل لم تعد تحلم بالناشي وإنما بالطر وبألوان مدينته الرمادية. لقد صارت تحلم بالناشر". إن تواصلها مع الذات الإلهية ومشاعرها نحو راي يفتحان لها أفقاً للحرية - ومن ثم تتعذب حين يتصادم الأمران.

ويدهش أن التصادم أمر محتوم في رواية تدور أحداثها بين اسكتلندا والسودان وتستكشف خيط الرغبة في سياق إيمان ديني عميق. وأحياناً تستهين ليلي أبو ليلة بالعقبات الناشئة عن هذا التوتر. ولكن على حين أن تعليقاتها السياسية وردها على وسائل الإعلام الغربية التي تستغل خوف الغرب من المتطرفين الإسلاميين تنفجر إلى العمق. فإنها تعوض ذلك بقطع جميلة تكتبها عن نقاء الإسلام الصافي وشعوره. إنها موهوبة في التعبير عن الأعاجيب البسيطة التي يحققها الإيمان الصادق. وهي تملك قدرة مماثلة على الكشف عن تعقيدات ما يتعارض مع هذا الإيمان.

إن قصة سرور وراي قصة انقسام واختلاف ومواضع التفاعل الإعجازية كالحب: ولدى كليهما معنى الحب أن تجد امرأة تروى له أسرارك وهموك دون خوف. وأن تحو حدود اللغة والوطن والدين - وكلها ليست إلا "بيانات تملأ بها استمارات". وبمعنى آخر فإن الحب يترجم أو ينتقل (من هنا كان عنوان الرواية: المترجم أو الناقل The Translator).

وفي هذه الرواية الغنائية التي هي الرواية الأولى لمؤلفتها لا يحدث الكثير - ذلك أن كل شيء قد حدث بالفعل من قبل أن تبدأ الرواية. إن الناشي يؤكد سلطانه في كل لحظة وفي كل مواجهة بين الشخصيات. وحتى القصة الغرامية التي هي مركز السرد مطاردة بشبح الناشي. لا تنفصل عن قصة الحب المأسوية التي سبقها. ومن المحقق أن الرواية ضاربة الجذور في هذه المأساة - فهي ملبّنة على جثة زوج محبوب يظل - رغم كونه جزءاً من الناشي - حاضراً على نحو حي في حياة الشخصيات الرئيسية. ومن المحقق أن أسداء الزمن تتروّد وتكرر طوال الكتاب رائحة أن تجعله يتحرك في خط مستقيم وإنما تيقناً معلقين في مكان ما بين انكسار القلب والأمل.

داريو فو على خشبة المسرح في لندن:

ونختتم هذه الجولة بجريدة "ذي إندبندانت" The Independent البريطانية حيث كتبت ماري جونز في عدد ١ ديسمبر ٢٠٠٦ عن مسرحية "داريو فو": "موت فوضوى قشاً، وقترًا" التي تقدم حالياً على مسرح هانكني إمبرابر بلندن من إخراج شاعر ومخرج مسرحي مصري / بريطاني هو طارق محمد أسكندر.

وداريو فو الذي قفز اسمه إلى دائرة النور حين فاز بجائزة نوبل للأدب في ١٩٩٧ كاتب مسرحي ومخرج وممثل ومصمم مناظر إيطالي ولد في ١٩٢٦ في سان جياتو بشمال إيطاليا. وبعد أن عمل في حقل الإذاعة والتلفزيون كـون - بالاشتراك مع زوجته فرانكلام - فرقة مسرحية راديكالية اليوك في ١٩٥٩. وتتسم أعماله الشعبية populist بطابع العزل والخشونة والعنف إلى جانب استخدام مؤثرات سيرالية. ومن أشهر أعماله: حرب الشعب في شيالي (١٩٧٣) لا يستطيع الدفع. لا يريد الدفع (١٩٧٤) حكاية نمر (١٩٧٧) هزلية أسرار (١٩٧٨) أجزاء أنثوية (١٩٨١) البابا والساحرة (١٩٨٩) جوهان بادان واكتشاف أمريكا (١٩٩٢) حرووا مارينو ! مارينو بري ! (١٩٩٨) وغيرها.

ومسرحية "موت فوضوى" - ولا ريب - ألّفت مسرحيات فو شهرة وأكثرها حظوة

بالتعميل. ويذكر توم بيان في كتابه "تاريو فو : مسرح ثوري" (مطبعة بلوتو، لندن ٢٠٠٠) أنها قدمت في واحد وأربعين بلدا على الأقل في ظل ظروف صعبة : في شيلي تحت الحكم الفاشي، ورومانيا الديكتاتور السابق تشاوشيسكو، وجنوب إفريقيا في ظل الحكم العنصري. وحين قدمت في الأرجنتين واليونان لأول مرة ألقى القبض على كل المشاركين في تقديمها.

ومسرح فو - كما يلاحظ ناقد آخر، هو كنيث ماكليش - مسرح ديونيزي جامع يرتد بالظاهرة المسرحية إلى أصولها الغريزية حين تثبت بقضايا المجتمع والسياسة. وإلى مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة. وأسلقه هم أرسطوفان في جهاته اللاذع الذي يشرف على حد البهانة. والخرج الروسي مايبرهولد (توفي في ١٩٤٠) الذي جمع في إخراج المسرحي بين فنون السيرك والكاباريه وألعاب الجيمار والرقص.

ويشرح الدكتور لويس عوض في كتابه "ألقمة أوروبية" (دار ومطابع المستقبل ١٩٨٦) الخلفية التي أوحى إلى فو بمسرحية "موت فوضي" فيقول :

"الأحداث التي بنيت عليها المسرحية تبدأ حين قبض بوليس ميلاتو في أغسطس ١٩٦٩ على فوضي معروف بملك المدينة الصناعية الكبيرة اسمه جونيه بينيللي. يشغل عاملا في السكة الحديد. وكان ملقه عند البوليس يقول إنه رغم دعوته للفوضوية كان مسالما لا يؤمن باستعمال العنف ولا يمارسه. ومع ذلك فحين انفجرت قنبلة في محطة السكة الحديد حاول البوليس دون جدوى إثبات التهمة عليه فألجأ عنه. ولكنه لم يلبث أن اعتقله مرة أخرى بعد انفجار قنبلة في البنك الزراعي قتل فيه ١٧ وجرح مائة في ١٢ ديسمبر ١٩٦٩."

هذه هي المسرحية التي تقول عنها ماري جونز في جريدة "ذي إندبندانت" : إن أحداثها تقع في إيطاليا في أواخر ستينيات القرن الماضي ولكنها - بفضل مواهب فو الملوية الهجوية الساخرة الحادة - وثيقة الصلة بما يجري في يومنا هذا. وهي فحص للقضية بينيللي الذي ذكرت التقارير الرسمية أنه سلف "قضاء وقترا" من نافذة أثناء تحقيق الشرطة معه. وإن كانت الشكوك تتجه إلى أن الشرطة هي التي قتلت تحت وطأة التعذيب. وتصور المسرحية صعوبة استخلاص الحقائق من كومة من الأكاذيب، وانعدام الانساق، والعلومات الخاطئة مستخدمة موروث الهرز والكوميديا دي لارتي (كوميديا الفن) لكي تخرج مسرحية كلاسيكية تطرح أسئلة مقلقة عن العنف والخداع في عالم اليوم. وبميسج لا يعرف الرحمة تكشف عن فساد الشرطة وأساليبها الوحشية في التحقيق والتلفيق على الحقائق ونظريات المؤامرة واستغلال خوف الناس من الإرهاب في تدمير إجراءات أمنية قاهرة. ولا يبعد العرض إلى الوصول بالأحداث، صراحة. إلى يومنا هذا أو إلى إقحام إشارات مباشرة عما يحدث فيه ولكنه يترك - عن حكمة - لعقول النظارة أن تمد خيوطا من التواصل بين ما حدث آنذاك وما يحدث اليوم.

وتصمم المناظر يتسم بالبساطة ويوحى بهجو الانغلاق والانعصار مع استخدام للإضاءة على نحو موح بالجو. ويحقق أسلوب الأداء عند الممثلين توازنا بين العنف البدني واللفظة اللغوية مع تناغم ممتاز بين أفراد التمثيل وتوقيت ملهوى محكم لا تقطعه فجوات. ومن خلال إخراج طارز اسكندر المحكم والثقة التي يتمتع بها أداء الممثلين تتردد ضحكات النظارة ويتخذ تفاعلهم مع العرض شكلا إيجابيا حين يشاركون. في نهاية الفصل الأول. في رقصة كونجا (رقصة كويبة أفريقية الأصل) مرحلة إزاء خلفية من موسيقى لاذعة المذاق نذكرنا بأن الهرولية التي تشارك فيها بكل هذه الحماسة إنما تسف واقعة موت حقيقي. ويتمكن الخرج من إدراج الجمهور في الحدث على نحو بارع، بما يؤكد تواطؤنا - ولو من غير قصد - في تآكل حقوقنا الديمقراطية. إنه عرض يدفع الناس - إذ يخرجون منه - إلى التفكير وليس الشكك فحسب.

في العدد ٧٢ لمجلة "بشك الكلمات" La Banque des mots المتخصصة في علم المصطلحات الفرنسي والتي تصدر كل ستة أشهر عن المجلس الدولي للغة الفرنسية بباريس، دراسة عن العلاقة التي تربط بين علم المصطلحات والترجمة بعنوان: "علم المصطلحات والترجمة: بعض العناصر". Ahmed AZOUR ولويك ديبكهر Loic DEPECKER . تتناول الدراسة تلك العلاقة الوثيقة التي تربط علم المصطلحات بالترجمة . وتشير إلى أهمية علم المصطلحات كأداة عمل لا غني عنها في تخصصات عدة كالكتابة التقنية ، والبحث الوثائقي ، والذكاء الاصطناعي . فقد حفل تاريخ علم المصطلحات بإشاقات كثيرة أثرت مجال التواصل وذلك بدءاً من المستنجات حيث ما انتك يتصل هذا العلم رويداً رويداً عن مجالين للتخصص ألا وهما الهندسة ، والعلوم ، لاسيما وأن استقلال ظاهرة استخدام اللغة الإنجليزية في المجالات التقنية والعلمية في تلك الآونة كان يشكل تهديدا كبيرا للغة الفرنسية . فمنذ ذلك الوقت فرض علم المصطلحات نفسه في المجال العملي ليصبح أحد الرهانات الرئيسية للسياسة اللغوية التي تشهد نمواً مطرداً مع تنامي الفونكوفونية على الساحة الدولية . يقف الكاتبان في دراستهما قليلاً عند القرن الثامن عشر وما شهدته من تطور ملحوظ في المجالات المختلفة كالكيمياء على يد كل من لافوازييه Lavoisier وبيرتولييه Berthollet . وعلم النباتات والحيوانات على يد لينيه Linné . وما صاحبه من مفاهيم علمية جديدة كان يتعين إيجاد مصطلحات لها . ومن هذا المنطلق جعل للتخصصين يبحثون عن المصطلح المناسب فسلخوا نهجاً لا يخلو من الصعوبات ، وبذلوا الجهد الجهد فبدلوا بتحديد الأشياء ، والكشف عن خصائصها ، وتصنيفها ، ووضع المصطلحات لكي تكون الكتابة التقنية على مستوى عالٍ ، ولتكون الترجمة متجانسة ومتوافقة والمعايير المطلوبة.

وينتقل الباحثان إلى نقطة هامة ألا وهي الرهانات المرتبطة بعلم المصطلحات ، فيذكوران على سبيل المثال الرهانات الصناعية ، والاقتصادية ، والعلمية ، والثقافية ، والسياسية . فالرهانات الصناعية تتمثل في تقديم وصف للعمليات ، وإدارة المعلومات ، والتفكير من البحث الوثائقي .

والكتابة، والترجمة. أما بالنسبة للرهانات الاقتصادية، فهي تنحصر في نمو التبادلات، وإدارة الإنتاج، ومدى ملائمة المنتجات للأسواق أي "الركزية". أما عن الرهانات العلمية فهي تتعلق بإدخال اللغة في مجال العلوم المتخصصة، وفي تكوين العلم، وفي هندسة المعرفة. أما فيما يتعلق بالرهانات الثقافية والسياسية فتتمثل في الحفاظ على اللغات واللغويات بالاعتراف بالهوية. لا غرو أن التغيير الاجتماعي يواكبه تغيير في علم المصطلحات بل أيضا في الترجمة لا سيما وأن المصطلحات الجديدة تظهر في مختلف المجالات. فـلغات التخصص تلعب هنا دورا هاما إذ تستلزم من علم المصطلحات ما يثري شتي التخصصات. كما أنها تساعد المتخصصين على تنظيم فكرهم، وتنظيم النصوص المتخصصة مما يسهل وسيلة الاتصال بين الهيئات المختلفة. ففي يومنا هذا يستخدم المتخصصون مصطلحات جديدة أكثر ما يميزها هو الدقة وملاءمتها للسياق، وذلك تقاديا لأي لبس قد يحدث في المعنى أثناء عملية الترجمة. فعلم المصطلحات هو الدخول الرئيسي لفهم آليات نقل الثقافات، والحضارات بل واللغات أيضا. بعد هذه المقدمة يذهب الكاتبان إلى أن الصلة وثيقة بين علم المصطلحات والترجمة إذ يستخدم المترجمون والمترجمون النوريون المصطلحات بشكل رئيسي. فيفضلهم يتم التواصل من خلال عملية الترجمة.

ثم ينتقل الباحثان إلى الدور الذي يشغله به المترجم إذ يتعين عليه معرفة الوحدات الخاصة بمصطلحات اللغة التي ينقل عنها، والإتقان بمجال النص. والتمكن من اللغة التي ينقل إليها لا سيما مصطلحات هذا المجال. وإذا ما اعترضت المترجم بعض المشكلات فما عليه إلا أن يلعب دور عالم المصطلحات. فكثيرا ما تقابله مصطلحات لا ترد في المعاجم ولا في قواعد البيانات المتخصصة. فإن أكثر ما يبرز كفاءة المترجم في مجال التخصص هو تمكنه من المصطلحات من خلال فهم النص، والفاهيم الواردة فيه، والتمكن من أساليب التعبير عنها. فالمترجم هو أول من يتعرض للمصطلحات والمفاهيم الجديدة في لغة المصدر. ومهمته تنحصر في تقديم مقابل لها في لغة الهدف. ويتطرق الباحثان في هذا الصدد إلى ثقافة غاية في الأهمية ألا وهي اختلاف الثقافات والحضارات وتنوعها مما يتطلب إعداد المصطلحات التي هي بمثابة المادة الأولية للمترجم ومن ثم نشرها. فلو أن ذلك التباين بين الحضارات والثقافات لما كانت هناك حاجة ملحة إلى المصطلحات للقيام بعملية الترجمة. فأى خطأ يشوب مفهومًا ما إنما ينعكس بدوره سلبًا على المعنى ومن ثم على جودة الترجمة.

وتتوقف جودة العمل المترجم على ثلاث نقاط هامة: أولاً: فهم النص المصدر، ويسمى للمترجم ذلك عند إلمامه بالمصطلحات والمفاهيم الواردة في النص ومن ثم نقلها إلى لغة الهدف. فالمترجم يشغل هنا بدور الوسيط الذي ينقل فحوى النص. فعليه توخي الدقة في نقل المفاهيم وذلك بالرجوع إلى تعريف المفهوم. أما إذا ما تعلق الأمر بمصطلح جديد فعليه حينئذ أن يؤدي عمل عالم المصطلحات فيقدم تعريفا مؤقتا له بعد فهمه لتوخي الدقة في نقل معناه. ثانياً: البحث عن مقابل، إذ يحاول المترجم توصيل المعنى إلى لغة الهدف بعد فهم النص، ويقف الباحثان عند هذه النقطة لشرح كيفية إيجاد المقابل فيستوردان قائلين إن الأمر لا يتعلق بمعنى كل كلمة أي إيجاد مقابل لكل كلمة وردت في النص، بل هو بالأحرى عملية نقل المعنى انطلاقاً من المصطلح وما يقابله في لغة الهدف. ففي هذه الحالة يُنظر إلى النص كوحدة كاملة ترتبط عناصرها ببعضها البعض. وعلي المترجم الاستعانة بالقواميس لثانية اللغة أو بقواميس المفردات المتخصصة سواء كانت ثنائية اللغة أو متعددة اللغات. ثالثاً: كتابة النص بلغة الهدف، فعلي المترجم أن يكون متمكناً من أساليب لغة الهدف، ويراعي عند نقل المعنى قواعد اللغة التي ينقل إليها وتقنياتها فيحسن اختيار الجمل والتعابير الاصطلاحية الخاصة بالنص مع توخي الدقة في اختيار التلازمات اللغوية. وفي هذا السياق تعد النصوص الوائجة جد ثرية حيث تتضمن المصطلحات والتعابير

الاصطلاحية الخاصة بمجال النص. ويذهب الباحثان إلى أنه انطلاقاً من الصلة التي تربط بين كل من الترجمة وعلم المصطلحات يصبح من اليسر تحديد المشكلات التي تعترض الترجمة التخصصية. وتلك التي تعترض علم المصطلحات في فرنسا، وبصورة واضحة لاستقبال الترجمة في إطار الاتحاد الأوروبي الموسع.

ويتنقل الباحثان إلى فكرة أخرى تتعلق بأهمية التعديل اللغوي لخدمة الترجمة، فمضد عشرين عاماً دخلت عملية إعداد اللغة حيز التنفيذ أخذة في الاعتبار الطابع الاجتماعي، واللغوي، والثقافي، للمجتمعات والدول التي تصدر عنها مختلف الخطابات لاسيما العلمية منها والتقنية. وتتأثر الترجمة - يوصفها مجالاً وثيق الصلة بعلم المصطلحات - بالتغيرات اللغوية التي تطرأ على اللغات خاصة مع انتشار العولمة، واتساع نطاقها، والتغيرات التي لحقت بمختلف القطاعات.

أما فيما يتعلق بالقضاء على القصور في مجال علم المصطلحات فيذهب الباحثان إلى ضرورة إعداد اللغة بغية حمايتها، وتسهيل الاتصال بين مختلف شرائح المجتمع والمؤسسات. فالتعديل اللغوي هو حجر الأساس الذي تقوم المؤسسات المتخصصة بوضعه فتعكف على ضبط اللغوي والمصطلحي. وفي هذا الصدد لا يغفل الباحثان تسليط الضوء مرة أخرى على لغات التخصص التي تسهم في تطور اللغات إذ إنها بمثابة أداة للاتصال إضافة إلى كونها أداة لا غنى عنها للتقيام بترجمة جيدة مطابقة للمعايير المتفق عليها. وجلي أن التغير السريع هو سمة المجتمع الدولي، ومن هذا المنطلق يتعين على لغة التخصص أن تلحق بركب التطور باستحداث المصطلحات لتسهيل عملية الاتصال على المستوى الدولي. وذلك بتقديم تعريف لأى مفهوم جديد يتخض عن التطور الاجتماعي، والتكنولوجي. فعلى اللغة أن تكون مائعة، وثرية بالمصطلحات المناسبة التي تم وضعها وفقاً للمعايير المطلوبة، وذلك لتتعايش مع لغة يتم نشرها على نطاق واسع، وفي هذا المقام يمس الباحثان هنا نقطة هامة تتعلق بضرورة وضع سياسات لغوية فعلية.

ويعرض الباحثان في هذا الشأن لمشكلة تتجاوز مسألة التعديل اللغوي الذي يعد عاملاً أساسياً للقيام بترجمة على مستوى عال، فهذه المشكلة تتعلق بإعادة الترجمة. فعلى حد قولهما، الترجمة غير الطائفة للمعنى تستلزم إعادة الترجمة، وإعادة الترجمة تتطلب بدورها إعداداً على المستويين اللغوي والمصطلحي. فالمصطلحات الإنجليزية الجديدة التي ظهرت مع التطور التكنولوجي كانت في بادئ الأمر تكتب كما هي دون البحث عن مقابل لها باللغة الفرنسية، ويسوق الباحثان في هذا الصدد مثلاً يستقيانه من مجال المعلوماتية: فمصطلح البرمجية software الذي ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية في الأوساط التقنية، أوجد له المتخصصون فيما بعد مقابلاً بالفرنسية logiciel، ويتساءل الباحثان هنا عن جدوى الترجمة إذا ما اقتصر دورها على نقل المصطلح كما هو بالإنجليزية دون تكبد العناء للبحث عن مقابل يحمل في طياته معنى المفهوم ذاته بالفرنسية. ويستطردان في هذا الصدد قائلين إن ذلك لا يعني رفض المصطلحات المقبولة من اللغات الأجنبية، إنما خلاصة القول أن الترجمة الجيدة والواقعية هي تلك التي تنهل من علم المصطلحات اللقن الذي يقوم بإعداد المصطلحات من خلال تقديم تعريفات محددة لها. فالتأرجح يلجأ إلى المصطلحات التي قامت المؤسسات المعنية باعتمادها ليعتزل بها ترجمته. ولا يغفل الباحثان أنه تم تشكيل العديد من اللجان المتخصصة في فرنسا وفي كيبك (كندا) Québec لتصدي لظاهرة المصطلحات الإنجليزية الدخيلة التي استفحلت مؤخراً، ويعرضان للخطة اللغوية العامة التي تندرج تحتها عملية إعداد المصطلحات المنوط بها مهمة البحث، والتأصيل (الثبات الأصول اللغوية) normalisation، والنشر والتوطين (توطين المصطلح في اللغة) implantation، والتقييم أو فرض الرقابة، والاستحداث.

ويتوقف الباحثان عند قضية المصطلحات الإنجليزية الدخيلة على اللغة الفرنسية إذ ظهر حديثاً مصطلح الكلمات "الهجرة" *migrateurs* . ويستلأن هذا الجزء بعرض موجز لتاريخ هذه القضية بدءاً بالقرن الثامن عشر حتى يومنا هذا حيث بدأت هذه الظاهرة باستخدام الكلمات الإنجليزية النادرة على الجهات الطبيعية الأربع: الشمال، والجنوب، والشرق، والغرب *Nord, Ouest, Est, Sud* . وكلمة سفينة *bateau* المشتقة من لغة روما القديمة (لغة مشتقة من اللغة اللاتينية) *langue romane* والتي ترجع جذورها إلى كلمة بسيطة من أصل أنجلوسكسوني. ثم اتسع نطاق الكلمات المكتسبة مع تطور العلاقات بين شعوب العالم وخاصة بين الفرنسيين، والإنجليز، والأمريكيين. وما تمخض عنه من اتصال دائم بين اللغات. ويرى الباحثان أن قضية الكلمات المكتسبة من اللغة الإنجليزية أو الأمريكية (لا يفرق الباحثان بين اللغتين في دراستهما) ليس مجرد "مسألة" باللغة الفرنسية بل إن الأمر يتجاوز ذلك. فاقتراس العديد من الكلمات من اللغة الإنجليزية دون الإلمام بمعناها العلمي من شأنه أن يحول دون استيعاب المفهوم. وفي هذا الصدد يسلط الباحثان الضوء على دور المترجم والنهال النشطة به للحفاظ على اللغة. ولتوصيل المفهوم إلى لغة الهدف. فالأمر ليس سهلاً خاصة أنه يتعامل مع مصطلحات جديدة أو مصطلحات لم يتم الاتفاق عليها بعد لاعتمادها، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على وجود مشكلة أخرى تتعلق بعدم القدرة على تعريف المصطلح.

ويقترح الباحثان في هذا المقام وضع مادة أولية من المصطلحات لكل مترجم تضم كل المجالات. فما على المتخصصين سوى جرد هذه المصطلحات الدخيلة لتقادي الأخطاء في الترجمة كالإتيان بعكس المعنى أو كما هو الحال في الترجمة بالنسخ *calque* أو الترجمة الحرفية *traduction littérale*. ويأتي ذكر الأعمال التي تقوم بها اللجان الوزارية للمصطلحات في فرنسا *commissions ministérielles de terminologie* كدلائل يعرض اقتراح الباحثين. حيث تقوم بدور فعال للحد من الاستخدام المفرط للكلمات الدخيلة بإيجاد المقابل الفرنسي لها لا سيما في مجال المعلوماتية. فالجهد الذي تبذله هذه اللجان إنما مؤداة الحفاظ على اللغة الفرنسية ووصف المفاهيم من خلال إطلاق مصطلحات محددة على أشياء مختلفة في كل مجال من المجالات. في بعض الأحيان تكون الوحدات اللغوية للمقابل المقترح طويلة. وتتم بالمطابق التحليلي لتوضيح المفهوم كالمصطلح الإنجليزي *incentive* سفر تشجيعي وما يقابله بالفرنسية *voyage de stimulation*. ويذهب الباحثان في ختام هذا القسم إلى أن هذه اللجان جاءت بمصطلحات جديدة مما يعني أن تحديث المصطلحات يدخل في إطار التعديل اللغوي والمصطلحي.

ويحدد الباحثان مجالين يكثر فيهما استخدام الكلمات المكتسبة من الإنجليزية ألا وهما الاقتصاد والمعلوماتية، ويرجعان ذلك إلى الهيمنة الأمريكية في هذين المجالين. وعلي الرغم من وجود مصطلحات مقابلة بالفرنسية فإن استخدامها في الأوساط المهنية ليس شائعاً، فالعاملون في مجال المعلوماتية يفكرون باللغة الإنجليزية. والأمر لا يتعلق فقط بضرورة إيجاد مقابل فرنسي للمفهوم بل باعتقاده ثم توطئه في اللغة ولتحقيق ذلك يتعين أن يكون هناك وعي لغوي يقوم بوضع أداة للمصطلحات المعتمدة على المستوى التقني والمصطلحي، ويتوحد استخدامها بشكل موضوعي لمساعدة المترجم المتخصص. وهذا من شأنه أن يسهل على القارئ باللغة حمايتها من المصطلحات الدخيلة طالما أن المترجم سيتبع تلك القواعد النسقة لعملية الترجمة. إلا أن الحاجة التجارية قد تستدعي في بعض الأحيان استخدام المصطلح اللاتيني لشعوبه بين الناس، فعلى سبيل المثال مصطلح طيران شارتر (الرحلات المؤجرة) *chartered flight* يستخدم بالفرنسية *vol charter* بالرغم من اعتماد مقابل له بالفرنسية *vol nolisé* و *vol affrété*. ويخشى العاملون في مجال السياحة من استخدامه لعدم شعوبه بين الناس فيبدو لهم وكأنه نظام جديد للرحلات الجوية فلا

يقولون عليه. وهنا يلتفت الباحثان الانتباه إلى ضرورة أخذ ظاهرة العولمة في الاعتبار حيث إن استخدام *vol charter* سيكون أفضل من *vol affrété vol nolisé*، لأن هذا المصطلح يخاطب الناس على المستوى الدولي ولا يقتصر فقط على الناطقين باللغة الفرنسية. فعملي المترجم أن يكون مطلعاً على كل ما يحدث من تطور وتغير في المجالات المختلفة الصناعية منها، والاقتصادية، والتكنولوجية وما يصاحبها من مفاهيم ومصطلحات جديدة. كما أن المهمة النشطة بعلوم المصطلحات هي وضع أداة ثرية ومناسبة في متناول المترجمين لتفادي حدوث أية تداخلات بين اللغات.

ومعرض الباحثان في دراستهما لنقطة تتعلق بأربعة اختلافات في كل من اللغة الأصل واللغة الهدف تنشأ عن اختلاف الوحدات في اللغتين كالتباين في تجزئة المفاهيم وتقديمها باللغة الأخرى. والاختلاف في تقديم المفهوم. والتقارب الخاطئ للمفاهيم الناشئ عن التقارب الشكلي. وعدم استيفاء شرح مفهوم ما في لغة بعينها. ويتناول الباحثان هذه النقاط تفصيلاً من خلال الأمثلة على اللغتين الإنجليزية والفرنسية، فعملي سبيل المثال نجد كلمة *mouton* بالفرنسية ومقابلها بالإنجليزية *sheep/ mutton*. فكلمة *sheep* حروف بالفرنسية لها معنيان. المعنى الأول يشير إلى الحيوان ذي الأرجل. أما المعنى الثاني فيشير إلى لحم الخروف، وهنا تكمن المشكلة في اختيار اللفظ المناسب إذا لم يتوخ المترجم الدقة في فهم مقصد الكلمة في السياق. فالعنوان ينتمي إلى مجالين مختلفين. الأول ينتمي إلى مجال الحيوانات. والثاني ينتمي إلى مجال التغذية، مما يعني أن هناك ترجمتين مختلفتين تحمّلان معنيين مختلفين تماماً. فالأمر يتعلق هنا إذن بالمجانسة

homonymie. فعملي المترجم في هذه الحالة أن يفرق بين المجالات المختلفة. ويعتمد على التعريفات المصطلحية ليعطي المعنى الدقيق المناسب. ومثال آخر للتأكيد على فكرة المجانسة وتعدد المعاني *polysémie* كلمة جناح بالفرنسية *aile* وتعني في مجال علم الطيور جناح الطائرة. وفي مجال علم الطيران تعني جناح الطائرة. فبما أن لكل لغة تقنياتها وطرق التعبير الخاصة بها فعلي المترجم مراعاة ذلك دون الوقوع في شرك الجانب اللغوي ودون إغفال الجانب النطقي. ويلي سبيل المثال. كلمة *papillon* بالفرنسية تعني في مجال الحشرات الطائرة "الفراشة". أما في مجال الفيزياء، فهناك ما يطلق عليه سرعة التأثير بالشروط الأساسية *effet papillon*. فالأمر هنا يتعلق بمفهوم يقوم المترجم بفهمه أولاً ثم تعريفه، لأن لكل لغة حقولها الدلالية الخاصة بها. وبالتالي عدم وجود المفهوم ذاته في لغة الهدف. يسوق الباحثان مثالا على ذلك في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فبينما تفرق اللغة الفرنسية بين *fleuve* و *rivière* (وهما معنيان نهر، تعني الكلمة الأولى *fleuve* أنه يسب في البحر أما الثانية *rivière* فتعني أنه ليس له مصب بالبحر) لا نجد في الإنجليزية إلا كلمة واحدة ألا وهي *river*. وإذا ما تعذر إيجاد مقابل دقيق للكلمة تؤدي نفس المعنى في لغة الهدف. فليتعين على المترجم أن يقوم مقام عالم المصطلحات ويأتي بالكلمات الجديدة لنقل المفهوم. فكلمة أسبرين لها عدة طرق للصياغة. فهي في المجال الطبي تستخدم باسم حمض الأسيتايسليك *acide acétysalicylique* وفي المجال التجاري باسم الأسبرين بل ويطلق عليها أحياناً الأسيرو. فكل بلد تروج لمنتجاتها باستخدام الكلمة الأكثر شيوعاً لديها، ومن هنا تأتي أهمية البحث عن تعريف المصطلح وتحديد مجاله للإلام بالوضوح وبالمفهوم المراد ترجمته.

فاللغات على حد قول الباحثين، تتفاعل مع مفهوم التقنية الذي ينشأ عن مناخ تقني أو علمي. فالتقنية تشغي بدورها على الوحدات اللغوية صبغة تخصصية. فإذا ما أراد المترجم أن يعطي معني مفهوم القوة *force* في مجال الفيزياء، باللغة الإنجليزية فيأتي بمصطلح مقابل له في نفس المجال ألا وهو *force* أما إذا كان المصطلح في الفرنسية يعني القوة المضغية، فالقالب يكون مختلفاً إذ إن هذا المعنى يعبر عنه بالإنجليزية بكلمة *strength*.

ويستغرق الباحثان بعد ذلك إلى مشكلة تعترض المترجم ألا وهي تعدد المعاني polysémie لا سيما في النصوص المتخصصة حيث يصعب الاختيار بين الكلمات المتقاربة في المعنى كما نجد في اللغة الفرنسية كلمات كشعبة نهر، وقناة، ومضيق، ومدخل، ولسان، وممر، ومجاز، وقناة ملاحية، وممر بحري passage, ouverture, goulet, entrée, détroit, canal, bras. passe ou raz حيث الاختلاف الدقيق في المعنى فإذا ما أراد المترجم ترجمتها إلى الإنجليزية يحار بين كلمات مختلفة منها entrance, channel, canal, reach, arm of the sea, opening, pass, narrows, mouth, lead, lane, inlet, gut, gat, fairway. swash, strait, sound, slough, race, passage. ويستغرق الباحثان في دراستهما فيلقنان النظر إلى الطريقة الخاصة بكل مترجم للكشف عن المعاني والبحث عن المفاهيم. فمنهم من يلجأ إلى قواعد البيانات، ومنهم من يستخدم المعاجم المتخصصة. ومنهم من يبحث عن أفضل مقابل في قواميس اللغة العامة التي يكثر فيها تعدد المعاني للكلمة الواحدة. فالتعديل اللغوي ولا سيما تقنين المصطلحات يلعب دورا هاما لتعريف كل مصطلح في مجال بعينه. فالقواميس المتخصصة لا تكون دقيقة بالشكل الكافي فلا يكون بالضرورة لمصطلح ما في اللغة المنقول عنها مقابل في لغة الهدف يعطي نفس المعنى. فهناك على سبيل المثال اختلافات في الأنظمة القضائية، والسياسية، والاجتماعية، وما على المترجم إلا أن يتوخي الدقة ويحسن اختيار المصطلح بعيداً عن أي خلط أو التباس قد يشوب المعنى. ففي مجال الهيدرولوجيا (علم وصف المياه) hydrographie يأتي مصطلح entrée بالفرنسية تارة بمعنى مدخل وتارة بمعنى لسان، والفرق هنا يحدده تعريف المصطلح نفسه حيث في المعنى الأول: "ممر يؤدي إلى ميناء أو مرفأ أو قناة". والتعريف الثاني: "فتحة توصل الخليج الصغير بالبحر"، وبالارتكاز على التعريفين يكون المقابل بالإنجليزية للمعنى الأول entrance وللمعنى الثاني mouth. فالتعريف له أهمية كبيرة لتحديد المعنى بشكل دقيق. والمهمة المنوطة بعلم المصطلحات هي إعطاء مدلول وتعريف لكل مفهوم يسميه تحديد للمجال. فالترجمة المتخصصة تعتمد على مدلول المصطلح وليس على معنى الكلمة. فعلى كل متخصص أن يطلق على الأشياء الأسماء المناسبة لها من لغة إلى أخرى لأن المهمة المنوطة بعالم المصطلحات هي العمل في مجال اللغات المختلفة لإعداد أداة متعددة للترجمة تنسجم بالتراء وتبعد كل البعد عن التباس المعنى. وينتهي الباحثان هذا القسم بمثال يسوقانه عن المصطلح الفرنسي نقطة تفتيش point de contrôle ومقابله الخاطئ بالإنجليزية control point الذي يأتي بمعنى نقطة الارتكاز أو غرزة التطريز، وذلك مرده إلى أن مدلول كلمة contrôle بالفرنسية الذي يعطي معنى التحكم أو التفتيش في إطار عملية ما أو مجموعة من العمليات مختلف عنه في الإنجليزية حيث لا يأتي إلا بمعنى التحكم فقط.

تتطرق الدراسة بعد ذلك إلى أهمية تعميم المصطلحات الجديدة normalisation، فالتمسيات والدلالات المختلفة تدفع التخصصيين إلى القيام بالتعميد المصطلحي والتقني للأشياء. فاللجنة الدولية للتعميد (ISO) Comité international de normalisation تتنافر جهودها مع العديد من المنظمات الدولية لوضع أداة للمصطلحات يثق بها المترجمون. وفي هذا القام يستشهد الباحثان بواقع الشركات الفرنسية إذ إن التعميد المصطلحي في هذا المجال لا بد وأن تواكبه فرنسة francisation هذه الشركات، وبمختلف الأنشطة التقنية، والاجتماعية والاقتصادية ليتسنى تزويدها بالمصطلحات الفرنسية اللازمة. فعالية تعميم المصطلحات الجديدة في مجالات التخصص تهدف إلى توحيد استخدام المصطلح في مجال بعينه. فكل تعميم يأتي بعد الاتفاق في الآراء بين التخصصيين لتيسير نقل المعرفة دون التباس في المعنى ليكون اختيار المصطلح المناسب ما بين العديد من المصطلحات أمراً لا تشوبه شائبة.

وفي هذا الصدد يتحدث الباحثان عما يسميانه بـ "تعديل الترجمات" *aménagement des traductions* إذ إن تعديد المصطلحات يتبعه التطبيق، أي استخدام هذه المصطلحات في مجالات التخصص، ولن يتأتى ذلك إلا بابتكار المصطلحات الجديدة والعمل على نشرها. لكن الذي يوقر الباحثين هو مدى استجابة الناس لهذه الاستخدامات الجديدة إذ ما هو متعارف عليه وشائع بين الناس يطفي على ما يقمده للتخصص من مصطلحات. وفي هذا الصدد يؤثر الباحثان قضية هامة هي توطيد المصطلحات الجديدة في اللغة *implantation* والعمل على نشرها. فلا يظهر المصطلح الجديد بشكل عشوائي، إنما يتجلى في نطاق نشاط معين بعد اتفاق المستخدمين في هذا المجال فيما بينهم عليه ووضع تصور لدى إمكانية انتشاره وتقبله على هذا النحو. ويعتمد الباحثان في دراستهما على دراسة علمية أجرتها المفوضية العامة للغة الفرنسية في فرنسا في عام ١٩٩١ حول المجهودات الرامية إلى الفرنسية وأثر ذلك على مستخدمي المصطلحات الجديدة. إلا أن هناك سؤالاً هاماً يطرحه للتخصصون: "كيف تتم عملية توطيد مصطلح ما في اللغة ومتى يتسنى لنا القول بأن مصطلحاً ما تم توطيده بالفعل في اللغة؟" ففي مجال المعلوماتية أثبتت الدراسة أن العديد من المصطلحات الجديدة التي تم توطيدها في اللغة الفرنسية حلت محل المصطلحات الإنجليزية مثل مصطلح برمجية *software* الذي حل محله بالفرنسية *logiciel*. وفي مجال السماعات والبصريات، مصطلح جهاز الموسيقى المحمول *walkman* الذي حل محله بالفرنسية *baladeur*. ويطري الباحثان على هذه الدراسة إذ أتت بنتائج إيجابية فهي مثال جدير بأن يُحتذى به لحماية اللغة الفرنسية من المصطلحات الدخيلة. فشروع المصطلح الجديد بين الناس والعمل على توطيده في اللغة هو محور جد هام يبرز أهمية إعلان استخدام المصطلح بشكل رسمي. فهناك العديد من المصطلحات التي تم الإعلان عن استخدامها رسمياً إلا أنها ليست شائعة بين الناس وأصبحت في طي النسيان حتى إن استخدامها بات أمراً محالاً إذ يتعثر على الناس فهمه لعدم شيوعه. فعلي سبيل المثال يعد مصطلح سيناريو الصور *scénarimage* غير شائع في الفرنسية على الرغم من اعتماده بشكل رسمي. ولا يزال المصطلح الإنجليزي *story board* هو المستخدم، لذلك يختار للترجم المصطلح الشائع بالإنجليزية حتى يفهمه القارئ ويضع جانباً المصطلح الفرنسي الذي تم وضعه.

ويختتم الباحثان دراستهما بالحديث عن التعددية اللغوية الأوروبية حيث اتسع نطاق الاتحاد الأوروبي ليضم ٢٥ دولة أوروبية تتباين فيها الأنظمة السياسية، والقانونية، والاقتصادية. والمصرفية. والسؤال الذي يبرز هنا هو ما السبيل إلى ترجمة دقيقة لهذه المفاهيم المختلفة إلى لغات دول الاتحاد الأوروبي؟ سؤال يُطرح رغم عدم إغفال العون الذي تقدمه قاعدة البيانات *EURODICAUTOM* للمترجمين. فالأمر ليس سهلاً، فعلي سبيل المثال إذا ما تعلق الأمر بترجمة المجال الزراعي فيكون الأمر معقداً خاصة إذا ما كانت الأدوات المستخدمة مختلفة. والقوانين الزراعية والسياسة الزراعية متباينة. فالسبيل الوحيد هو التوصل إلى حل وسط للمصطلحات المستخدمة، فالأمر قد يتجاوز ذلك لينتد باندلاع حرب بين المفاهيم الأوروبية المختلفة أو بظهور حق الفيتو اللغوي على مصطلح ما. ويمسوق الباحثان مثلاً على ذلك في مجال الأسماك حيث يتعين على المترجم أن يتوخى الدقة في اختيار المقابل لمصطلح سمك بالفرنسية *poisson* عند نقله إلى الإسبانية إذ نجد مصطلحين أحدهما يستخدم للدلالة على السمك الحي *pes*. والآخر للدلالة على السمك الميت أو السمك الذي تم اصطياده *pescado*. ويخلص الباحثان إلى أنه يتعين الحفاظ على التعددية اللغوية في أوروبا مع العمل ملياً على تحقيق التجانس بين المفاهيم من خلال تشجيع التعاون بين هيئات دول الاتحاد الأوروبي المعنية بتقنين المصطلحات لتتخصص عن ترجمات على مستوى عالٍ يفهمها الجميع.

يعد موضوع العدد رقم ١٤٢ (أبريل- يونيو ٢٠٠٦) لنوعية "دراسات في اللغويات التطبيقية" *Études de linguistiques appliquées* الصادرة عن دار النشر ديدية كلينكسيك Edition Klincksieck موضوعاً حيوياً جداً: اللغات، والثقافات، والنوع "إنها المساواة". تصمر هذه النورية الدولية كل ثلاثة أشهر. وتعنى بمجال تعليم اللغات والثقافات وعلم الفردات الثقافية *lexicoculturologie*. وفي العدد دراسات جد شائقة عن المساواة اللغوية بين التذكير والتأنيث. بعضها ينطرق إلى مكانة المرأة والرجل في الكتب الدراسية لتعليم اللغات كدراسة بعنوان: "إلي الأمام أيتها الفتيات! صورة الرجال والنساء في كتب تعليم اللغات الحية في فنلندا" لكاترين كرو Catherine Cros حيث يشجع القانون بالتعليم الفتيات منذ الصغر على العمل في المستقبل بتقديم نماذج لميدات عاملات في المجال الاقتصادي والسياسي لإبراز دور المرأة في الحياة المهنية وتفضيلها العمل على أن تلزم المنزل وتتفرغ للأعباء المنزلية. فجميع النماذج التي تقدمها كتب اللغات سواء كانت السويدية أو الإنجليزية أو الألمانية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الروسية ترمي إلى فرس الطموح، والاستقلالية، والاعتماد على النفس لدى الفتيات. تتساءل الباحثة في مستهل دراستها عن هذا النموذج الذي تطلق عليه لقب "التمييز الجنسي العكوس" *sexisme inversé* الذي يملأ كتب تعليم اللغات في فنلندا فتقول: "هل يتم هذا التمييز عن عدم المعرفة الوافية بالبلاد المذكورة أم إنه يعبر عن الإرادة السياسية للدولة الفنلندية؟".

للإجابة على سؤالها تعرض الكاتبة في مستهل دراستها للاعتماد الذي توليه فنلندا للغات الأجنبية، فاللغة السويدية (اللغة الرسمية الثانية في البلاد) واللغة الإنجليزية هي لغات شبه إجبارية، وعلي التلاميذ أن يختاروا ما بين اللغة الألمانية، والروسية، واللغات اللاتينية. أما عن منهج التعليم فهو يعتمد على الدروس التي يلقيها الأستاذ وعلي نظام نقل المعلومة. وقامت الباحثة في دراستها بتحليل خمسة وخمسين كتاباً مدرسياً لتعليم اللغات السويدية، والإنجليزية، والألمانية، والفرنسية، والإسبانية، والروسية الصادرة في الفترة ما بين عام ١٩٩٤ و٢٠٠٣. وتلاحظ الباحثة من خلال الدراسة أن عدد صور النساء يفوق عدد صور الرجال حتى إن هناك نقاشاً في عدد صور النساء والرجال في كتب اللغة الألمانية حيث تجاوزت صور النساء صور الرجال بنسبة ٥٩٪. وفي الكتب الروسية بنسبة ٦٤٪. وتظهر غالبية النساء في بعض هذه الكتب ذكياً، وطموحة، وثقيلة، ومثقة، وتتمتع بشخصية قوية. ومهتمة بما يدور حولها من أحداث، وعلي أتم الاعتماد لد يد العون للغير، وتحلي بروح المغامرة. بينما يظهر الرجل كمسؤول، وجياني، وشعيقاً بدنياً، يفضل ملازمة المنزل، ولا يحسن التصرف، وضعيف الشخصية، ولا يحسن استخدام التكنولوجيا الحديثة. أما إذا كانت هناك مباراة ما بين صبي وفتاة الفعالة هي التي تكسب المباراة دون منازع. وكثيراً ما ترد في الكتب نماذج لشاهير حقل بهم التاريخ، ومعظمهم من النساء ممن يرعن في مجال الفن، والتمثيل، والغناء، والكتابة من أمثال جريتا جاربو Greta Garbo، وإنجريد بيرجمان Ingrid Bergman، وأستريد ليندجرن Astrid Lindgren. أو ممن اشتغلن بالسياسة، ووصلن إلى السلطة، واعتلنن أكبر المناصب، ويعتبرن رمزاً للدولة أمثال ماريان Marianne رمز الدولة الفرنسية، وتمثال الحرية، وملكة السويد، والملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا. أما عن الإطار الذي يظهر فيه الآباء فغالبا ما يكون عائلياً حيث يظهرون بصحبة الأبناء أكثر مما تظهر الأمهات معهم. فالاهتمام بالحياة العائلية وشؤونها إنما هو أمر يشغل بال الآباء أكثر مما يشغل بال الأمهات. كما تظهر السيدات وهن يمارسن العمل، والهوايات، ومستقلن وسائل التواصل. فلم يعد لهن من مقصوداً على الطبخ. أما عن الهن التي تمارسها المرأة فهي تتعلق بمجالات التدريس، والبحث، والإعلام، والطب. فهي مهن ذات وجهة اجتماعية تحتل النساء فيها الصدارة حيث تكون مديرة لشركة، ومحامية، وقاضية، وعالة فضاء. وتسوق الباحثة

ما يدعم ملاحظتها بحوار يدور في أحد الكتب بين صبي وفقاة عن اللون التي يدوان معارستها في المستقبل. فبينما تختار الفتاة أن تعمل كعالة فضاء، أو جراحاً أو طبيبة بيطرية نجد الصبي يقتضي أن يكون مهندساً معمارياً أو نجماً غنائياً أو لمناً. كما نجد نموذج الفتاة الجادة التي تعكف على الدراسة، وعلى أداء الواجبات المدرسية أما الصبي فتجده على عكس ما هو متعارف عليه لا تستهويه المجالات العلمية. أما عن الأعياء النزلية ففي أغلب الأحيان يقوم بها الرجال فتجده في أحد الكتب الرجل وهو يرتب حجرة الصالون، بينما المرأة منهمكة في الحديث على الهاتف. والرجل يهتم بالأطفال، فهو يغير الحفاضة للصغير، ويضعه، ويقرأ له قصة قبل النوم.

تنتقل الباحثة إلى نقطة أخرى تتعلق بالهوايات التي يمارسها كل من الرجال والنساء كما جاءت في الكتب المدرسية. تمارس الفتيات والنساء أكثر ما يمارسن الرياضات الفردية كألعاب القوى، والرقص، والغروسة، والرماية، و يمارسن أيضاً الرياضات البحرية والرياضات القتالية إضافة إلى الرياضات التي طالما كانت حكراً على الرجال ككرة القدم، والهوكي، وكرة المضرب الأميركية baseball. أما عن الرياضات التي يمارسها الرجال فهي الرياضات الجماعية ككرة القدم الأوروبية أو الأميركية، والهوكي على الجليد. أما عن السيد فهو وقف على الرجال سواء كان صيد السمك أو صيد الحيوانات والطيور. أما عن الألعاب التي تظهر مع الفتيات، فتحتفظ الباحثة اختفاء الدمى ومآدب الطعام لتحل محلها المكعبات، والسيارات، والعرائش المتحركة. وتشief الباحثة أنه عند تذكر الفتيات لا يرتدين أبداً زى الأميرة بل يؤثر ارتداء زى الفارس أو الطبيب.

وتستطرد الباحثة في دراستها بسؤال تفرحه يعبر عن دهشتها إزاء هذه التماذج التي يقدمها مؤلفو الكتب المدرسية حيث إنها لا تتطابق مع الواقع الأوروبي. وتستشهد على ذلك بنموذج المرأة الفرنسية التي مازالت تعاني من عدم المساواة مع الرجل في مشمار العمل حيث تتقاضى مرتباً يقل بنسبة ٢٠ ٪ عما يتقاضاه الرجل الحاصل على نفس درجتها العلمية وفي نفس منصبها. فتتساءل عما إذا كانت هذه التماذج منقولة عن المجتمع الفنلندي. فالكتب المدرسية الأوروبية لا ترد فيها السيدات بنفس القدر الذي تجد فيه الرجال كما أنها دائماً ما تظهر بشكل نمطي أي بمظهر المرأة الخاشعة والسلبية. فالمصورة التي ظهرت بها المرأة الفرنسية في الكتاب الفنلندي لتعليم اللغة الفرنسية لا تعبر عن روح المجتمع الفرنسي ولا عن واقع الحياة العائلية الفرنسية (الرجل يملك في المنزل للقيام بالأعياء النزلية والمرأة تنخرط في حياتها المهنية وأنشطتها الترفيهية).

وتتساءل الباحثة في دراستها عما إذا كانت كتب تعليم اللغات الأوروبية تعكس واقع المرأة الفنلندية. فقد حفل تاريخها بالنضال والكفاح حتى حصلت على المساواة في الناحية الاقتصادية مع الرجل. كما أن السيدات في فنلندا هن أول من حصل على حق التصويت وحتى إعادة الانتخاب في عام ١٩٠٦. وتلمح الباحثة أن التاريخ الحديث يشهد على ذلك فتجاذع السيدة تارجا هالونين Tarja Halonen في الانتخابات الرئاسية في السادس من فبراير عام ٢٠٠٠ وإسماكاها بزماء الحكم ليس بالأمر الغريب. كما أنها شجعت السيدات في فنلندا على دخول المجال السياسي فقامت بتعيين ثمان سيدات في وزارات مختلفة. كما حصلت أيضاً في الانتخابات البرلمانية على ٣٧ ٪ من المقاعد. فالفتيات في فنلندا تعزمن خوض غمار السياسة أكثر من الفتيان. والمرأة الفنلندية تحتل مكانة مرموقة في الإمارة السياسية والاقتصادية للبلاد. غير أن الدراسات أثبتت أن هناك ٦٠ ٪ من الأعياء النزلية كنظافة المنزل وتربية الأطفال تقع على عاتق المرأة الفنلندية بل وتنقل كاهلها. والرجال لا يتقبلون وضعهم على قدم المساواة مع المرأة بهذه البساطة، فالأمر جد عسير، وينعكس على العلاقات بين الجنسين حيث أثبتت الإحصائيات استفحال العنف المنزلي في فنلندا عنه في البلاد الأوروبية الأخرى. فالتجمعات المختلفة لماصرة حقوق المرأة تنظر باهتمام كبير إلى نظيراتها

الأوروبية كالجمعية الفرنسية "لا عاهرات ولا خاضعات" Ni putes, Ni soumises. الوجودية أيضاً في السويد.

وتنتقل الباحثة إلى نتيجة الدراسة التي أجرتها فتخلص بعد عرضها الشائق إلى أن التنوع الإنساني في الكتب المدرسية للغات الحية لا يمثل البتة واقع المرأة الفنلندية ولا المرأة الأوروبية (الفرنسية والإسبانية)، وعلى الرغم من أن المرأة الفنلندية أحسن حالا من نظيراتها في البلاد الطلة على البحر الأبيض المتوسط فمازال أمامها الكثير لنيل ما ينبغي لها من حقوق لتكون على قدم المساواة مع جاراتها من اسكاندينافيا Scandinavie. وترى الباحثة أن هذه النماذج لا تدل على جهل واضعي المناهج بالمجتمعات التي يقدمونها في الكتب. بل تعبر عن الإرادة السياسية للدولة الفنلندية لتشجيع الفتيات على العمل في مضمار السياسة والاقتصاد بالخروج على الدور التقليدي لها ليحل الرجل محلها في القيام بالأعباء المنزلية.

وتختتم الباحثة مقالها بالرجوع إلى قانون نظام التعليم في فنلندا رقم ٦٢٨ لعام ١٩٩٨ حيث يحتوي على أهداف السياسة التعليمية الفنلندية فيمنح على تحقيق مجانية التعليم. وإيلاء قضية المساواة الاجتماعية بين الجنسين أهمية كبيرة بل إعطائها الأولوية للهوض بها. فتعطي للجنسين دروساً في الحياكة والنجارة. وتتساءل الباحثة عن إمكانية تطبيق نموذج "التمييز الجنسي العكوس" في فرنسا لبت روح الاستقلالية والاعتماد على النفس وتحقيق تكافؤ الفرص.

في العدد ١٦٤ (ديسمبر ٢٠٠٦) لمجلة "لغات" Langages التي تصدر كل ثلاثة أشهر عن دار النشر لاروس. دراسات متنوعة مثيرة للاهتمام حول موضوع "مراجعة النص: المناهج والأدوات والخطوات". فهذا العدد ثري بالدراسات والأبحاث التي تثير مسألة المراجعة Révision حيث يختلف الباحثون حول تعريفها حتى غدا استخدام الكلمة شامعا دون تحديد تعريف بعينه. فبينما يعرفها البعض على أنها عملية فرعية من عمليات الكتابة يعرفها البعض الآخر على أنها إحدى مكونات عملية مراقبة المنتج الكتابي. ومنهم من يقرن معناها بإدخال تعديل فُعلِّي على النص أو على جزء منه ومنهم من يراها بمثابة تمحيص للنص أو الرجوع إلى النص دون أن يعني ذلك بالضرورة إدخال تعديلات عليه، فهي تارة نشاط منضبط وتارة أخرى نشاط أوتوماتيكي. فكلفة مراجعة يشوبها التباس في المعنى لدى كثير من التخصصيين. وتؤكد دراسات العدد على هذه المشكلة. فالأمر ليس سهلاً إذ تعددت التعريفات من باحث لآخر. ومن نموذج لآخر. ومن بحث لآخر بل ولدى نفس الباحث بل وفي نفس المقال نجد تعريفين مختلفين لكلمة "مراجعة".

ففي دراسة للوران هرلي Laurent Hurley بعنوان: "مراجعة النص. مقارنة علم النفس الإدراكي" « La révision de texte : l'approche de la Psychologie cognitive » تستهل الباحثة دراستها بتحديد هدفها فهي على حد قولها. ترمي إلى توضيح مفهوم المراجعة الذي يختلف حوله الباحثون. فمراجعة النص هو مجال يعينه من مجالات البحث في علم النفس الإدراكي منذ ما يقرب من ٢٥ عاماً. وتعرض الباحثة بإيجاز ما أشاره نموذج هاييس وفلاور Hayes et Flower من ضجة في عام ١٩٨٠ حيث قدم تعريفاً للمراجعة على أنها عملية فرعية لعملية الكتابة التي تمر بأربع مراحل: وضع الخطة. والترجمة. والمراجعة. والرقابة. ومنذ ذلك الحين تتوالى الدراسات والأبحاث حول هذا الموضوع الشائك غير أنها لم تسفر عن نتيجة من شأنها أن تفصل في الخلاف القائم بين الباحثين في هذا المجال حول تعريف كلمة مراجعة.

وتجمل الباحثة دراستها في أقسام، تتناول في أولها خصائص عملية الكتابة. والفاهيم الثلاثة الرئيسية للمراجعة، والمناهج الخاصة بدراسة المراجعة ثم نموذج كل من هاييس وفلاور الصادر في عام ١٩٨٠ ثم نموذج كل من سكارداماليا Scardamalia وبريتر Bereiter الصادر في

عام ١٩٨٣ ثم نموذج هايس وفلاور وشريفر Schriver وستريتمان Stratman وكاري Carey الصادر في عام ١٩٨٧ ثم أخيراً نموذج هايس الجديد الصادر في عام ١٩٩٦.

تستهل الباحثة الجزء الأول من دراستها بتوضيح عملية الكتابة وخصائصها في علم النفس الإدراكي. فكتابة النص هي بصفة عامة عملية اجتماعية واستراتيجية تحركها أهداف معينة. وتخضع لعدة قواعد، وتنشأ بالوارد المعرفي، فهي أشبه بعملية حل لمشكلة تتكون من عدة عمليات فرعية تتفاعل فيما بينها وفقاً لديناميكية معينة. فقبل ظهور نموذج هايس وفلاور في عام ١٩٨٠ شاعت مقاربتان لهذا الموضوع. الأولى يمثلها مجال التربية حيث يرى أن عملية كتابة النص منظمّة بشكل خطي، وتمر بمجموعة من المراحل الثلاثية: مرحلة ما قبل الكتابة، ومرحلة الكتابة، ومرحلة إعادة الكتابة. وعلى سبيل الاستشهاد تورّد الباحثة ما جاء على لسان وايته (1985) Wite حيث وصف هذه العملية بأنها "نموذج تقليدي خطي لمرحلة عملية الكتابة". نجد هذه المقاربة أيضاً عند موري Murray (١٩٧٨) لعملية الاكتشاف التي تظهر أثناء عملية الكتابة تمر بثلاث مراحل: مرحلة التوقع. ومرحلة الرؤية. ومرحلة المراجعة. *Prévision, vision, révision* فتأتي مرحلة المراجعة بعد مرحلة إنتاج النسخة الأولى للنص. أما عن المقاربة الثانية التي تستقي نظريتها من علم النفس الإدراكي فتذهب إلى أن عملية إنتاج النص هي عملية "ترجمة" أو صياغة تحول مفهومًا ما - أي الرسالة المراد توصيلها - إلى عمل كتابي. وتلفت الباحثة انتباه القارئ إلى عدم ورود ذكر كلمة المراجعة في هذه النماذج بل إن العمليات الفرعية التي تم الإشارة إليها جاءت لتعني من جهة توليد الرسالة ووضع الخطة لها. ومن جهة أخرى "ترجمة" المعنى الذي يتضمنه المفهوم في النص. وتتوقف الباحثة هنا قليلاً للنص نقطة هامة تتعلق بترجمة كلمة مراجعة من اللغة الإنجليزية إلى اللغة الفرنسية حيث نجد ثلاثة مصطلحات تحتوى على اختلاف دقيق في المعنى مما يشكل صعوبة في الترجمة. على حد قولها: *revising, revision, reviewing*.

reviewing. فكلمة *revision* تستخدم بوجه عام للحديث عن عملية إعادة النظر في نص ما بشكل منتظم بغية تحسينه. أما كلمة *revising* فتعني تمحيص النص لتخليصه من عيوبه. وتصحيحها أو لإضفاء تعديلات عليه. أما عن كلمة *reviewing* فهي تعني فحص النص أو جزءه منه دون أن يعني ذلك بالضرورة إدخال تعديلات عليه.

وترى الباحثة أن دراسة الأدب في مجال علم النفس الإدراكي تنمخض عن ثلاثة محاهيم رئيسية للمراجعة. وتبدأ بالحديث عن المفهوم الأول الذي يقرن المراجعة بالتعديل الفعال للنص، فيرى بعض الباحثين أن المراجعة تعني تمحيص النص. وإدخال تعديل فعلي عليه. ويظهر هذا المفهوم جلياً لدى كل من سكارداماليا Scardamalia وبريتر Bereriter (١٩٨٣) حيث تعني لهما كلمة مراجعة حدوث شيء ما في مضمون النص بينما يستخدم كل من موناهان (1984) Monahan وماتسوهاشي Matsuhachi (1987) كلمة مراجعة بصفة الجمع للدلالة على إدخال تعديلات فعلية على النص. وغني عن القول أن كلمة مراجعة تعني لهؤلاء الباحثين جميعهم التعديل الذي يتم إدخاله على نص مكتوب.

أما عن المفهوم الثاني فهو ينظر إلى المراجعة على أنها عملية فرعية أو إحدى مكونات عملية الكتابة وذلك بغية تحسين النص المكتوب. ويعرف كل من هايس وفلاور (١٩٨٦-١٩٨٠) المراجعة بأنها عملية فرعية لعملية الكتابة تهدف إلى تحسين النص. فالمراجعة بالنسبة إليهما هي عبارة عن فحص للنص يتم بشكل نمطي منظم تأتي بعدها مرحلة كتابة النص التي يطلق عليها اسم "الترجمة" وغالباً ما تمتد على فترة طويلة بشكل تكراري أثناء عملية الإنتاج الكتابي وذلك دون إيقاف العمليات الفرعية التي تتم في ذلك الوقت. وتتوقف المراجعة على مدى تخصص موضوع النص. وعلى الهدف المنشود، والاستراتيجيات المتبعة لتحقيقه. فهذا هو التعريف الذي

يورده هايس ومجموعة من الباحثين معه (١٩٨٧) في مقالهم. بيد أنهم يستخدمون كلمة *revising* بصورة محدودة للدلالة على الاستراتيجية التي يتبعها مراجع ما. يحاول إيجاد حل لشكلة معينة اكتشفها في النص. ويحاول جانغا أن يحافظ قدر المستطاع على النص الأصلي. وهذا التمييز في المعنى بين الكلمتين يهدف بدوره إلى بيان الفرق بين مراجعة النص وإعادة كتابته بشكل سليم وسليم. أما بالنسبة إلى بويلا (1997) Proiat فهو يرى ضرورة التمييز بين المراجعة *revision* وفحص النص *reviewing* وهو إحدى مكونات عملية المراجعة التي تتطلب إعادة قراءة بعض أجزاء النص المكتوب. وينتهي إلى أن المراجعة تستلزم إحداث أي تغيير. وفي أية مرحلة من مراحل عملية الكتابة. فالأمر يتعلق بعملية معرفية لحل مشكلة ما أي أن الأمر يتطلب الكشف عن عدم وجود تطابق بين النص المرجو والنص الفعلي. والقرارات المتعلقة بطريقة إدخال التعديلات المرجوة. والعملية التي يتم من خلالها إحداث هذا التغيير.

وقد قدم مؤخرًا كل من شينيه Chesnet والامارجو Alamargot في عام ٢٠٠٠ تعريفًا للمراجعة باعتبارها مكونًا للكتابة شأنها شأن وضع الخطة أو الصياغة. فعملية المراجعة تنطوي على تقييم العمل الكتابي في مراحل الكتابة. ولعدة مرات بغية تحسينه. وتصحيحه إذا ما استلزم الأمر وإذا ما تم اكتشاف مشكلات معينة. فالمراجعة هي إذن قبل كل شيء، عملية فرعية لعملية الرقابة قد يحدث خلالها تعديل فعلي أو لا على النص المكتوب.

أما عن المفهوم الثالث فهو يرى أن المراجعة هي إحدى المكونات لرقابة العمل الكتابي. فهي تنجز عدة مهام كالتحقق من سلامة العمل الكتابي النهائي وتحسينه. والإشراف على العمليات الأخرى (تخطيط الأهداف ووضع برامج معالجة النص) وتمييز قصور بعض العمليات. ثم تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى النتائج الخاصة بدراسة المراجعة فتتضمن أربعة مناهج يمكن تطبيقها معًا أو منفصلة وهي دراسة المنتجات *étude des produits* والتحليل الوظيفي *analyse chronométrique* والأسئلة الشفهية *Protocoles verbaux* وتقنية المهام المضاعفة (المهام الثلاثية أو الثلاثية) *Technique de double et de triple tâche*. وتبحث الباحثة في هذه النقطة بشيء من الإيجاز فتلتج إلى أن دراسة المنتجات تقوم على وصف جميع التعديلات التي تم إدخالها على النص. فيتم تحديدها وتصنيفها بما يسمح بتحديد المستوى اللغوي ومدى تأثره بعملية المراجعة (تحديد الحروف والكلمات. إلخ) ونوع التصحيح (إضافة. حذف. تبديل. إلخ). وتذهب الباحثة إلى أن هذه الدراسة فتحت الباب أمام العمليات الإدراكية التي تم الاستعانة بها قبل ذلك للتوصل إلى الشكل النهائي للنص. كما أتاحت الفرصة لتقييم فعالية المراجعة. أما عن التحليل الوظيفي لنشاط المراجعة فيذهب إلى أن عملية الكتابة تتم في وقت معين ومن ثم فهو يهدف إلى وصف ديناميكية عملية المراجعة حيث يسمح بتحديد الجزء الذي بدأت عنده المراجعة وما أسفرت عنه من تعديلات ومكان هذه التعديلات والوقفات والدة التي تستغرقها عملية إدخال التعديلات. إلخ. ويتم ذلك عن طريق برمجيات صممت خصيصًا لهذا الغرض. وتحيل الباحثة القارئ لمزيد من الاستفاضة إلى مقال ورد في نفس العدد لـ Claire Doquet Lacoste بعنوان: "الكتابة الابدئية" *L'écriture debutante* يتعرض لهذه النقطة تفصيلًا.

أما عن منهج الأسئلة الشفهية فتم استقاؤه من مجال دراسة حل المشكلات. فيطلب من المراجع أن يتحدث شفهيًا وصوت عالٍ بكل ما يجول في خاطره أثناء عملية المراجعة أو بعدها ويبيّن من وراء ذلك تحديد المستوى العالي للعمليات الفكرية التي تتدخل في عملية المراجعة. وتسجيل ما تتضمنه ذاكرة العمل ليتم تحليلها باعتبارها بيانات رئيسية أو مكملة لتحليل المنتجات أو لتحليل نشاط المراجعة بصفة مؤقتة. وعلى الرغم من أن هذا المنهج قد أثار ردود فعل مناهضة فإنه قام بتحديد العمليات الفرعية الرئيسية والاستراتيجيات والأهداف الفرعية لنشاط المراجعة.

أما عن تلقينات المهمة الثنائية أو الثلاثية فتتعلق بإثابة المراجع بمهمتين في نفس الوقت، إحداهما رئيسية تتعلق بمهمة التحرير والأخرى ثانوية كالإسراع باللفظ على الزر عند سماع إشارة صوتية. وتهدف هذه التقنية المستخدمة لدراسة ذاكرة العمل، وقياس المجهود الإدراكي الذي يبذله المراجع أثناء قيامه بالمراجعة. أما عن المهمة الثلاثية فهي تعني إسناد ثلاث مهام إلى المراجع أولها مهمة تحرير النص ومراجعتها (مهمة رئيسية) والتفاعل عند سماع إشارة صوتية (المهمة الثانوية الأولى)، وبين طبيعة النشاط الإدراكي الذي يقوم به المراجع أثناء المراجعة وذلك بواسطة نظام للإجابات معد لذلك (المهمة الثانوية الثانية). ومن خلال تطبيق هذه المناهج الأربعة تم تحديد الأنشطة الإدراكية والعمليات الإدراكية لمراجعة النصوص ووضع نماذج لها. وتنتقل الباحثة إلى القسم الأخير من دراستها لتعرض النماذج الأربعة للعمليات الفرعية لعملية المراجعة وهي أشهر النماذج وأهمها في أعلم النص الإدراكي: نموذج هايس وفلاور Hayes et Flower (١٩٨٠)، نموذج CDO لسكارداماليا Scardamalia وبيتر Bereiter (١٩٨٣) ونموذج هايس وفلاور وشريفر Schriver وستريتمان Stratman وكاري Carey (١٩٨٧) ونموذج هايس للمراجعة (١٩٩٦). فبتبدأ بتقديم نموذج هايس وفلاور (١٩٨٠) وشرحه تفصيلاً حيث تتدرج تحت عملية المراجعة وعلى الأخص تجميع النص عمليتان هما القراءة والطبع حيث يتم اكتشاف الأخطاء قبل طبع النص ويتم ذلك على مرحلتين الأولى شرطية والثانية فعلية فعلى سبيل المثال إذا ما تم اكتشاف خطأ في الكتابة لا يتوافق ونوعية الخطاب (الرحلة الشرطية) يقوم المراجع بتصحيحه (الرحلة الفعلية). ويشير النموذج هنا إلى ضرورة فصل عملية الطبع كعملية فرعية عن عملية المراجعة حيث يقوم المراجع بفحص النص بشكل منتظم فيحسنه أو يحسن جزءاً منه بعد مرحلة "الترجمة".

أما عن نموذج CDO لسكارداماليا وبيتر (١٩٨٣) فيقدم وصفاً لمكونات العملية الفرعية لعملية إنتاج العمل الكتابي وتنظمه. ويشبه العالمان النموذج بدائرة رد الفعل boucle de rétroaction فعند قراءة المراجع للنص المكتوب يكون لديه رد فعل خاصة عندما لا يتطابق النص المكتوب مع النص المتوقع. ويعني نموذج CDO (Compare diagnose operate) المقارنة compare بين النص المكتوب والنص المتوقع فيقوم بعد اكتشاف هذا الخلل الذي يحول دون مطابقتها للنص المتوقع بعملية التشخيص diagnostic للتوصل إلى سبب عدم التوافق بين النصين وبعد الكشف عن السبب ليس على المراجع إلا أن يتخذ قراراً بشأن إدخال تعديلات على النص فإذا أن يقوم بها أو يعرض عن ذلك. فإذا ما اتخذ قراراً بإدخال التعديلات فتعد هذه هي المرحلة الثالثة Operate أي المعنية بتنفيذ هذا القرار. وعملية إدخال التعديلات هذه تتضمن عمليتين فرعيتين الأولى تتعلق باختيار الاستراتيجية تتمخض سواء عن قرار بعدم تغيير شيء، في النص أو بمراجعة النص بمعنى إدخال التعديلات المختلفة كتغيير المفردات، والإضافة أو الحذف. أما عن العملية الفرعية الثانية المتوقفة على الأولى فيطلق عليها اسم توليد التعديلات. فإن إدخال تعديل ما على النص المكتوب من شأنه أن يغير من طريقة تقديمه وبالتالي يتم تنفيذ عملية CDO لحين التوصل إلى حل لمعالجة عدم التوافق بين النص المتوقع والنص الأصلي أو ربما يمسفر الأمر عن إخفاق هذه العملية.

أما عن نموذج هايس وفلاور وشريفر وستريتمان وكاري (١٩٨٧) فهو على عكس النموذج السابق لسكارداماليا وبيتر أعد خصيصاً لوصف عملية المراجعة في إطار إنتاج العمل الكتابي. ويذهب النموذج إلى أن المراجعة عملية فرعية مستقلة بذاتها عن عملية الكتابة. وظل معمولاً به حتى ظهور نموذج كل من هايس وفلاور المستحدث في عام ١٩٩٦ ونموذج كيلوج في عام ١٩٩٦.

فهذه العملية تقوم بوضع تصور تحفظه في الذاكرة على المدى الطويل. فهذا التصور يتضمن معارف إدراكية ويقوم بدور الضبط حيث يحدد الهدف من المراجعة ومستواها (الإمام أو الخاص) والاستراتيجية التي يتم اتباعها بوجه عام لمراجعة النص.

وأثناء عملية المراجعة من الممكن أن يتغير هدف المهمة ذاتها. هذه العملية الفرعية تلعب دوراً محورياً لأنها تحدد أولويات المراجع.

أما عن العملية الثانية المتعلقة بالتقييم فهي بمثابة نوع خاص من عملية القراءة - الفهم lecture-compréhension لتقييم النص واكتشاف المشكلات المختلفة (الأخطاء الإملائية أو النحوية أو المتعلقة بالتهاس المعنى أو عدم التجانس أو التفكير اللا منطقي أو عدم التنظيم أو الثبرة غير المناسبة للسياق - الخ) ومعالجتها بمختلف الطرق كتحديد الكلمات. وتطبيق القواعد النحوية. الخ.

وتنقسم عملية التقييم إلى ثلاث عمليات فرعية تتعلق بعرض المشكلة واكتشافها وتشخيصها. لتسفر عن تحديد المشكلة. إذ لا يمكن بدونها أن تبدأ عملية المراجعة أي عملية إدخال تعديل على النص المكتوب.

وبعد تحديد المشكلة يتم اختيار التدخل في النص واستراتيجية معينة للتصدي لهذه المشكلة قد تسفر إما عن الإسراع بالتدخل في النص أو تجاهل المشكلة أو إرجائها أو البحث عن معلومات إضافية أو تحديد هدف جديد. فهذه العملية أشبه بعملية حل للمشكلة.

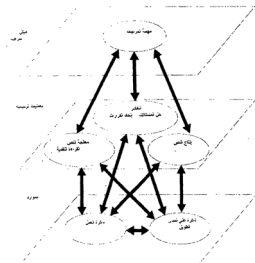
وإذا ما قرر المراجع التدخل في النص فيوسعه إما أن يقوم بإعادة كتابة النص réécriture أو بمراجعته révision.

* إعادة الكتابة تعني أن المراجع يتخذ قراراً بالحفاظ على المعنى والتخلي عن النص بأكمله أو جزء منه. إما بتقديم نسخة جديدة من النص Nouvelle Version أو شرحه Paraphraser. فعملية المراجعة (بمعناها المحدود) تعني تبني استراتيجية بغية حل المشكلات الموجودة في النص أو جزء منه مع محاولة المحافظة قدر المستطاع على النص الأصلي.

فيعد التوصل إلى المشكلة من خلال عملية التشخيص تقوم عملية المراجعة بالبحث عن حل لها على المدى الطويل في دليل المشكلة- الحل Problème - Solution. فعلى سبيل المثال إذا ما أظهر التشخيص أن المشكلة تتعلق بتكرار فقرة ما. ففي هذه الحالة يتم بشكل آلي تحريك الحل الكامن في الذاكرة على المدى الطويل أي "حذف عناصر معينة" لتفادي هذا التكرار.

وجاء نموذج هائس للمراجعة الصادر في عام ١٩٩٦ بتوضيحات وتعديلات للنماذج الصادرة في عام ١٩٨٠ و ١٩٨٧ حيث استبدلت العمليات الفرعية الثلاث لعملية الكتابة الواردة في النماذج السابقة بعمليات أخرى.

فعملية التخطيط استبدلت بعملية التفكير réflexion وعملية الترجمة بعملية إنتاج النص Production du texte وعملية المراجعة بعملية تفسير النص interprétation du :texte



نموذج هابس للمراجعة (١٩٩٦)

كما هو مبين في النموذج الجديد أعلاه لم تعد المراجعة عملية فرعية أساسية لعملية كتابة النص بل غدت عملية "مركبة" Composite تتطلب القيام بالعمليات الفرعية الثلاث الرئيسية ألا وهي: التفسير، والتفكير، والإنتاج. تلك العمليات التي تندرج تحت هيكل المراقبة Structure de contrôle والتي تحدد إطار مهمة المراجعة. فهي مجموعة قواعد الإنتاج التي تم إكتسابها من خلال الخبرة والتي تتفاعل عندما تقوم المؤشرات الموجودة في المحيط بتحريك هذه المهمة. هذه المعارف ترتبط بهدف المراجعة (تحسين النص) وبمجموع الأنشطة التي يتعين القيام بها (القراءة النقدية، حل المشكلات، الخ) وبتحديد الأهداف الفرعية.

أما عن عملية القراءة هنا فهي عملية أساسية تشكل أهمية كبيرة عند القيام بالمراجعة. وخلاصة القول أن المراجعة عملية جمعية مركبة Marco - Processus لمراقبة إنتاج العمل الكتابي التي تحرك عمليات الكتابة الرئيسية والوارد العرفية في ذاكرة العمل.

ماجد مصطفى

في أول يناير ٢٠٠٧ صدر العدد الأول من مجلة الكلمة وهي مجلة إلكترونية. أدبية فكرية شهرية. برئاسة تحرير الناقد الكبير صبري حافظ. الذي يكتب في افتتاحية العدد الأول تحت عنوان "لماذا هذه المجلة؟":

"تنطلق هذه المجلة من فكرة حقيقية على الكلمة. ومن وعي بأن الثقافة التي تنقد فيها الكلمة شرفها ومصداقيتها هي ثقافة محكوم عليها بالوت. أو على الأقل بالتخلف المستمر والانهيار... أما عن اهتمامات هذه المجلة فهي أدبية ثقافية في المحل الأول. لأن هذا هو المجال الذي يعرفه محررها حق المعرفة. هي مجلة تعنى بالأدب العربي المعاصر في سائر أرجاء الوطن العربي. وتسعى إلى تعريف القراء العرب وغير العرب بأرقى ما يقدمه من حصاد في مجالات الإبداع الأدبي المختلفة من شعر وقص وتقد. كما أنها تمنى ثانياً بمختلف الفنون السمعية والبصرية من مسرح وسينما وفن تشكيلي وعمارة وكل ما يصوغ الوجدان العربي ويساهم في بلورة رؤاه".

وفي العدد الثالث - مارس ٢٠٠٧ - يكتب محمد برادة في باب (دراسات) تحت عنوان "الإصلاح المحرور أو تفعيل جدلية السياسي والثقافي". ويكتب عماد أبو غازي تحت عنوان "نحو صناعات ثقافية عربية قومية"، ويكتب سعيد يقطين عن "آفاق جديدة: فن الكتابة الرقمية". ويكتب عواد علي عن "العرس الوحشي والاحتصاب الرمزي". ويكتب عبد المنعم رمضان عن "الشعراء في المجلس أم الشعراء في التيه". وفي العدد ملف خاص عن القصة القصيرة جداً. مع النصوص الإبداعية من شعر وقصة.

وفي باب (كُتُب) يكتب فيصل دراج تحت عنوان "الحرية الروائية وتكسير الأحلام: خليل النعيمي في "مدبح الهرب": "إلى أي حد يمكن اعتبار الرواية سيرة ذاتية لإنسان محدد ولآخرين قاسموه التجربة، ولو بمقدار؟ وهل يقبل النص الروائي، الذي لا يبدو رواية تاريخية، أن يتحول إلى وثيقة تاريخية؟ وهل تعتمد الرواية على مرجع فلسفي محدد أم إنها تنتج. وهي تنتج عقوباً، قولاً فلسفياً خاصاً بها ياتلف في النهاية مع بعض التولات الفلسفية؟ هذه الأسئلة تثيرها رواية خادعة البساطة عنوانها "مدبح الهرب"، لسوري استوطن المنفى هو خليل النعيمي. وهذا الروائي الذي انتقل من شمال شرقي سورية إلى باريس هو طبيب جراح. درس الفلسفة وواجه المنفى بروايات كثيرة مثل: "تفريق الكائن" و "دمشق ٦٧". كما لو كانت الرواية جسراً إلى زمن أصلي. سبق المنفى والكتابة الروائية".

ويحتوي عدد (يناير/مارس ٢٠٠٧) من مجلة عالم الفكر على دراسات في السيميائيات. فيكتب سعيد بنكراد عن "السيميائيات: النشأة والوضع". ويكتب أحمد يوسف عن "السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب". ويكتب الزواوي بغورة عن "العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة (التأسيس والتجديد)". ويكتب مصطفى شادلي "في سيميائيات التلقي". ويكتب محمد بادي عن "سيميائيات مدرسة باريس: الكاسب والشاريع (مقاربة إيميتولوجية)". كما يكتب محمد مفتاح عن "أوليات منطقية رياضية في النظرية السيميائية". ويذهب في دراسته إلى القول:

"إذا كانت الرياضيات، أعداداً وهندسة، والمنطق، طبيعياً واصطناعياً، من الكوّنات الجوهرية للسيميائيات، فإن هذا الوضع يطرح إشكالات تتفرع عنه مسائل متعددة. ومن بين هذه المسائل ما يلي: ما طبيعة الأوليات الرياضية المنطقية التي أسست عليها النظرية السيميائية؟ هل أسهمت في تمكين بناء النظرية السيميائية؟ كيف وظف المحدثون والمعاصرون هذه الأوليات؟ أفقر ذلك التوظيف النظرية السيميائية أم جعلها ذات صبغة كونية علمية؟ ما البدائل المقترحة لتشديد نظرية سيميائية ثرية وخصبة تتلام مع الفطرة البشرية التي تحتزن إمكانيات إبداعية هائلة؟ سنحاول، بتركيز كبير، الإجابة عن مسائل الإشكالات في الفقرات الآتية. هي أولاً، طبيعة الأوليات الرياضية المنطقية للنظرية السيميائية في الفكر القديم. وثانياً، في فضاء الفكر العربي الإسلامي. وثالثاً، في مجال الفكر الحديث والمعاصر، ورابعاً، تلخيص الإجابة وتخليصها في مقترحات. وأخيراً، تنزيلات وتطلعات".

وفي عدد فبراير ٢٠٠٧ تحتفل مجلة الهلال بالنقاد رجاء النقاش. وهو تقليد اتبعته مجلة الهلال منذ أصدرت أعداداً خاصة عن أحمد شوقي. وطه حسين. وتوفيق الحكيم. ونجيب محفوظ. وهذا العدد الخاص عن رجاء النقاش هو إعادة اكتشاف لمسيرة هذا الناقد الكبير على المستوى الفكري والإنساني. فيكتب جابر عصفور راصداً التوجه الفكري لدى رجاء النقاش منذ كتابته مقدمة الديوان الأول لعبد المعلي حجازي (مدينة بلا قلب): "فقد كان كلاهما أقرب إلى الفكر القومي مع ميل إلى أفكار البعث". ووضعت هذه المقدمة رجاء النقاش "في الصدارة من نقاد الشعر الذي لم تنقطع علاقته النقدية به على امتداد نصف قرن. لم يتوقف فيها عن الاتحياز للشعراء الذين يكتلون من المنظر القومي ثائرين على أوضاع التخلف العربي". وفي الوقت نفسه كان رجاء النقاش "أول من أسرف في الهجوم على الحزب القومي السوري في هويته الفينيقية. وهو الهجوم الذي جمع في الرفض ما بين الدعوة الفينيقية والرموز التي استخدمها الأدياء القوميون السوريون في كتاباتهم. حالين بإعادة فينيقيا التاريخ والرمز إلى الوجود، ورأى رجاء في مثل هذا الحلم بذرة من بذور الشر في حياتنا الأدبية والسياسية. وكان طبيعياً - في ذلك الوقت - أن يتركز الهجوم على أمونيس، أبرز شاعر قومي سوري في ذلك الزمان. وأن يحلل الناقد - في رجاء - قصائد أمونيس التي تقدم صورة كئيبة للحياة وحلمها رجعيًا بالعودة السعيدة إلى فينيقيا القديمة...". أما في الرواية وهي الميدان الوارثي للشعر في تمييز رجاء النقاش الناقد. فيذهب جابر عصفور إلى "أن رجاء النقاش لم يمنح نفسه الوقت الكافي لقراءة إبداع الشباب في تنوعه. بسبب مشاغله العديدة وإيمانه بفكرة البعد الواحد الأحد، وهي البقية الباقية من رؤية العالم عند اللثقف القومي الذي يظل يؤمن بالأنتم الحرية والوحدة والاشتراكية إيمانه ببطلنة الزعيم الذي هو المركز الذي تدور حوله كل الأشياء، كالهلال الذي لا نظير له في رؤاه. والبعد الذي لا شبيه له في علاه. ولذلك ظل نجيب محفوظ الوارثي الإبداعي للمركزية السياسية للبهل المفقود قوميًا".

أما إبراهيم فتحى فقد أثر التوقف عند مواقف رجاء النقاش الفكرية التي شكلت موقفه النقدي. يقول: "كانت السلطة السياسية في مصر سيطرة قوية على الصحف التي عمل بها رجاء النقاش طوال حياته. ولم تُخف قط تبنيها للحط السياسي للرؤساء الثلاثة. ومدحه لأشخاصهم... وإذا جمعنا ما كتبه وما قاله من مدائح لأشخاص الرؤساء. لكان في أيدينا سفر من النثر الفني يحفظ لرجاء مكاناً مرموقاً بين ناظمي الدائح... فما الخطأ عند رجاء في أن يمدح هو أو للتبني أو أبو تمام شخصية سياسية مهمة لها مواقف يوافق عليها المثقف ويؤيدها... وكان هناك تطابق بين سيف الدولة وجعل عبد الناصر أو ربما صدام حسين في كتابة رجاء النقاش الذي يؤكد أن نزار قباني

وقف وقفة صريحة إلى جانب عراق صدام في دفاعها (كذا) عن شعبها (كذا) وعن الأمة العربية كلها ضد العدوان الإيراني".

ويرى صلاح فضل في مقاله أن: "ثقله الشعب التي حالت بين رجاء النقاش وتصوره مشهد النقد الأدبي بعد مندور ولويس عوض - وقد كان مؤهلاً لذلك - أنه لم يعبر محطة الاتصال المباشر بالثقافة الغربية في إحدى عواصمها الكبرى، ولم يتقن بالقدر الكافي إحدى لغاتها باعتبارها منفذاً للتواصل الخلاّق مع روح العصر والحضارة المجددة له. فظلّ متعلقاً بما يقدمه الآخرون من ترجعات دون أن يصنع بنفسه أو يمجّن ببيده فطيرته الخاصة، معتمداً على فطرتة ومقلته في التقاط ما يعود به الآخرون. وقد ترتب على ذلك في فترة السبعينيات الفصلية في تاريخ الفكر النقدي العالمي أن خرج صديقنا من دائرة القيادة للفكر النقدي العربي مع كلفاته العالية في ممارسته، ولم تشغل مشكلة النماذج المثيرة، فاكتمل بمزاجه الشخصي وثقافته الموسوعة ونشأته حساسيته في تلقي الأعمال الإبداعية وإشاعتها بمقارباته الواعية".

أما عبد النعم تليمة فيسبح رجاء النقاش ضمن "الجيل الرابع من طلائع النهضة المصرية الحديثة" هذا الجيل الذي بدأ "ينشط حول منتصف القرن العشرين، وأخذ ينشج ويؤثر عبر العقود إلى يوم الناس هذا". ويرصد تليمة دور قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة في حقن الإبداع الأدبي والنقدي وهو دور بارز في قيادة حركات تجديد الإبداع وضبط قواعد الدرس الأدبي ومناهج النقد. خرج مؤسس القسم وعلمائوه، طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي. أعلام النقد الجديد: محمد مندور ومن حوله. وأعلام محققى التراث ومؤرخي الأدب: شوقي ضيف ونبوت الشاذلي ومن حولهما. وأعلام درس الآداب المحلية والشعبية: سهير القلعاوي وعبد العزيز الأهواني وعبد الحميد يوسف ومن حولهم. وخرجوا القاهريين من البديعين والنقاد من هذا الجيل الرابع الرامح. صلاح عبد الصبور وشكري عياد وعز الدين إسماعيل ورجاء النقاش ومن حولهم. ويتابع تليمة: "اتصل رجاء النقاش اتصالاً حميماً بأنظار الأجيال الثلاثة التي سبقته وعلمته. وكان أعلام تلك الأجيال قد تنفخوا - بأصالة - على الأصول التي أثمرها العلم الحديث في تحديد البنية الثقافية والعوامل التاريخية الاجتماعية الفعالة في تكوينها وتطورها. وفي درس الفن ونقد الأدب: جعل طه حسين الإبداع - فكراً وفناً وأدباً - مرآة لعصره. وبنيت معالجته التطبيقية في هذا الشأن منذ الجاهليين والإسلاميين إلى معاصرين من الإحيائيين والمجددين والرومانسيين. وجعل أمين الخولي الإبداع ثمرة لبيئته. مؤكداً جدلية الاجتماعي والطبيعي. حتى تحقق سعيه بإنشاء كرسي الأدب المصري الذي صاغ له بياناً فكرياً شهيراً (في الأدب المصري فكرة ومنهج) سنة ١٩٤٣. أما محمد مندور فقد توجه إلى إعمال مقولة (المجتمع). لقد رأى أن الفن يعبر عن المجتمع. فنائه وطبقاته وسراعاته وتنافضاته وعلاقات حاكميه بمحكومييه ومستويات تطوره الثقافي. ودرس مندور الأدب العربي الحديث في هدى كل ذلك، بخاصة في كتابه الشامل (الشعر المصري بعد شوقي) الذي أخرجه في ثلاثة أجزاء، صرف كل جزء، منها لمرحلة من مراحل تطور الأدب العربي في عصر نهوضه الحديث: مرحلة الإحياء ومرحلة التجديد ومرحلة المعاصرة. وأما لويس عوض فقد بنى عمله النقدي على مقولة (الفكر). نظر عوض إلى العمل الفني من جهة أنه (محتوى) فكري. وراح يلتفت في الأعمال الأدبية، قديمة وحديثة عربية وعالمية، عن العقائد والمثل والنحل والمذاهب والفلسفات والأيديولوجيات. يصدر رجاء النقاش في عمله النقدي عن الجوهر المشترك في تلك المقولات والأصول مع التزود الدائب بالجديد في المذاهب والنماذج وطرائق التعبير. وهو - النقاش - على الحقيقة من أصحاب ما سماه الرواد (المنهج التاريخي الاجتماعي) الذي يعتمد بالتفسي والروحي والفكري ثمرات لمعامل تاريخية اجتماعية ثقافية، والذي يستند - في التطبيق والتعامل مع الأعمال الأدبية والفنية - إلى ذائقة جمالية مدربة وتخلص الانطباعية الثقل من الذاتية والهوى".

وفي عدد فبراير ٢٠٠٧ من مجلة الرافد، ضمن ملف العدد - وهو عن الرواية بعد نجيب محفوظ - يكتب صلاح فضل عن "أسطورة الواقع في صخور السماء: ملحمة الإنسان المصري". وتكتب اعتدال عثمان عن "جيل المستنبات اجترار لأفق جديد"، ويكتب يوسف نوفل عن "تجربة فؤاد قنديل: مقاربة بين الإبداع والنقد".

كما يكتب رمشان بسطاويسي عن "العالم الروائي عند عبد الحكيم قاسم: من الواقع للتخيل إلى الواقع العيش"، ويقول: "إن الفرق الجوهرى بين تجربة نجيب محفوظ والأجيال التالية أن محفوظ كان ينطلق من الواقع العيش بينما الرواية العربية المعاصرة تنطلق من الواقع للتخيل وتخلت عن نظرية الرواية واعتمدت على نظريات متعددة في السرد مما أدى لتطور الرواية العربية على مستويات عدة وأصبحت الرواية تستوعب أشكال الحياة المعاصرة أكثر من ذي قبل".
وعالج بسطاويسي تجربة عبد الحكيم قاسم (١٩٣٤ - ١٩٩٠) الروائية بوصفها إحدى العلامات البارزة في الأدب المصري في الثلاثين عاما الأخيرة. ويتوقف عند عدد من رواياته. منها: "قدر الغرف القهضة"، و"خبر من طرف الآخرة"، و"الهدى"، و"محاولة للخروج". وفي هذه الرواية يتناول عبد الحكيم قاسم علاقة الأنا بالآخر. ويذهب بسطاويسي إلى أنها: "محاولة للخروج من الوطن لتتهي بمزيد من الدخول فيه".

أما دُرّة أعمال عبد الحكيم قاسم فهي روايته الشهيرة "أيام الإنسان المسبحة" التي نُشرت عام ١٩٦٨، ويرى بسطاويسي أنها "من أهم الكتابات التي أرخت للريف المصري. وقدمت أسرار رجال الصوقية استعدادا للمولد، وهو عمل مكتوب بفهم واستبصار. ويعد علامة في مسيرة الرواية العربية كلها... وقال عنها عبد المحسن طه بدر في كتابه الروائي والأرض: إنها رواية تقدم لنا في جعلتها رؤية متكاملة للقراءة المصرية، رؤية يلتحم فيها الذات والوشوع".

وفي العدد ٥٩ من مجلة علامات (سفر ١٩٩٧ هـ/ مارس ٢٠٠٦) يكتب عبد الملك مرتاض عن "بنية اللغة الشعرية عند سعد الحميدين، ويكتب العربي اسليماني عن "إشكالية السنج في اللسانيات الحديثة"، ويكتب سعيد بو كرامي عن "الوظائف السردية في بالغة الورد" وهي مجموعة قصصية للكاتب المغربي الراحل محمد زفزاف. ويكتب الهادي غابري عن "وظائف السارد في رواية باب الشمس"، ويكتب منذر عياشي عن "الترجمة والعارف المهاجرة". ويكتب محمد الداهي: "من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة" وهي دراسة نقدية مهمة عن أعمال محمد مفتاح النقدية. ويكتب الحبيب ميروك: "في علوم النقد الأدبي". وهي قراءة نقدية لكتاب توفيق الزبيدي الذي يحمل العنوان نفسه. ويذهب الحبيب ميروك إلى أن "الذي نقضي بنا إليه قراءة هذا الكتاب أن الخطاب النقدي علوم مترتبة متواشجة متى لم نفرزها ونجردها مما يشوبها من غير النقد تعثر جبهودنا ونهبت هياها، وأتانا ما لم نتوسل بعلوم المصطلح وأصولها النظرية والإجرائية بقينا نخطب خطب عشواء في البحث والتجريب".

وتتوقف أخيراً عند العدد السابع من مجلة الألمن للترجمة (يناير - يونيو ٢٠٠٦) فيكتب خالد أبو اليزيد الملتاجي "مدخل إلى نظرية الترجمة اللغوية". وتكتب صيرينة ديمدان عن "جك بيرك مترجما". وتكتب كاميليا صبحي عن "أزهار الشر بين ناجي وبودير". ويترجم مصطفى ماهر فصلا من كتاب إميل قاجيه "مدخل إلى الأدب" وفيه تعريف موجز بأدب الهنود والعبرانيين والإغريق واللاتين والفرنسيين والإنجليز والألمان والإيطاليين والإسبان والبرتغال والروس والبولنديين من البداية إلى مطلع القرن العشرين. ويترجم سعيد حسن بحسيري فصلا من كتاب بريجيت بارتشت "مناهج علم اللغة من هرمان بول حتى ناعوم تشومسكي". ويترجم عمرو شطوي عن التشيكية مسرحية "أصحاب الفاتح" ليلان كوندرا. ويترجم ماهر شفيق فريد قصائد مختارة من روبرت جريغز. ويقدم لها بالقول: هذه مختارات ترجمتها من الأعمال الكاملة للشاعر الإنجليزي روبرت جريغز (١٨٩٥ - ١٩٨٥) الذي عُرف. إلى جانب شعره. بكتبه النقدية ومؤلفاته عن الأساطير الإغريقية والأندلوجيا وترجماته عن اليونانية والفرنسية واللاتينية والإسبانية. والحب هو الخط الأساسي في شعر جريغز. يقول جريغز تحت عنوان "إلى الأبد":

محبوبة قلبي. أشعر إليك أن تجددي وتختفي / بقلة ليست نائلة / على عُدِّ "إلى الأبد"
الذي أبرمناه. / الحكام الكفاة / يأسفون للكلمة الأسرية "بلا نهاية": / الحب الصادق - في حكمهم - لا يعترف قط / بمستقبل أو ماض. وإنما بأن كامل فقط... ولكن قلبيكن "إلى الأبد" على أية حال!

أربع رسائل



ماهر شفيق فريد

١- بين توماس هاردي ويوسف إدريس^(١)

هذه رسالة ماجستير تحمل عنوان "بطولات الطبقة العاملة في روايات توماس هاردي ويوسف إدريس : دراسة مقارنة لأربع روايات : تس سليلة دربرفيل - جود الغمور - الحرام - العيب". تقع الرسالة في ٢١٥ صفحة. وتصطنع منهج التحليل والمقارنة والتفسير. رامية إلى أن تقدم تحليلاً مقارناً لصورة المرأة العاملة - حضرية وريفية- في روايتين لتوماس هاردي ومثلها ليوسف إدريس. وميزة كيف أن الشخصيات النسائية في هذه الروايات الأربع تنسم بالإقناع وتعر بكل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لمجتمعها. ومن ثم أمكن النظر إلى هذه الشخصيات على أنها عرض رمزي للواقع التاريخي والحضاري في لحظة زمنية بعينها. وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول هي :

الفصل الأول - وضع المرأة في إنجلترا القرن التاسع عشر ومصر القرن العشرين.

الفصل الثاني - هاردي وإدريس : اعتماداتهما الاجتماعية واتجاهاتهما إزاء المرأة.

الفصل الثالث - البطلة الريفية في "تس سليلة دربرفيل" و"الحرام".

الفصل الرابع - البطلة الحضرية في "جود الغمور" و"العيب".

خاتمة .

ببليوجرافيا

وتوضح المقدمة صورة الموضوع بعامة ولماذا وقع اختيار الباحثة عليه. والمنهج الصطنع في معالجة خطوطه وأساليبه التعبيرية.

ويقدم الفصل الأول مسحا وجيزا لوضع المرأة الإنجليزية في القرن التاسع عشر والمرأة المصرية في القرن العشرين مع التركيز بوجه خاص على مشاق حياة المرأة العاملة في البلدين. والمؤسسات الاجتماعية القائمة على الفوارق الطبقية. والمفاهيم السبقة لطبيعة الأنثى ودورها في المجتمع.

وبعالم الفصل الثاني اعتمادات هاردي وإدريس واتجاهاتهما الفلسفية والاجتماعية إزاء

المرأة، مع بيان الظروف التي شكلت نظرة كل منهما إليها. لقد كانا كلاهما معنيين بقضية حرية الفرد وظلم المؤسسات الاجتماعية. وقد وقع اختيار كل منهما على بطلات يتعرضن لضغوط عنيفة في حياتهن بما يكشف عن غياب العدل والديمقراطية وحرية الفكر والسلوك في عصرهما. وهيمتا مفهومات الطبقة والنوع.

ويقدم الفصل الثالث تحليلاً مقارناً للبطلات الريفيات في روايتي "تمس" و"الحرام" مبيناً كيف تعمق الروائيتان عقلية الريف والمعايير الأخلاقية والاجتماعية التي تحكم سلوك أفرادها سواء كان ذلك في إنجلترا العصر الفيكتوري أو في الريف المصري خلال القرن الماضي. ويسمى الفصل إلى تبيان العلاقات الطائفة والأعراف التصليية التي تعزل المناطق الريفية عن المدن الأكثر انفتاحاً وتحيلها إلى مجتمعات مغلقة متمسكة متحيزة.

والفصل الرابع يجري مقارنة أخرى بين بطلات هاردي وإيريس - في المدينة هذه المرة - بما يكشف عن غياب العدل والمساواة : إن سو برايدريد - بطلة "جود للغمور" - وسناء عبدالله - بطلة "الغيب" - لسحقان بلا رحمة تحت وطأة قوى وحشية هي الفلسفة النفعية والنظام الأبوي والنفاق الأخلاقي والاعتقبات الروحي بما يسحق آمال هؤلاء البطلات وينكر عليهن حريتهن وفرديتهن وصدقهن مع النفس.

وتتلخص الخاتمة أهم النقاط الواردة في ثنايا الرسالة مقدمة عدداً من النتائج التي انتهت إليها الباحثة.

وللرسالة ببليوجرافيا تورد مصادرها الأولية (أعمال هاردي وإيريس) والمراجع الثانوية من كتب ومقالات لنقاد وباحثين مختلفين، وإن كان يؤخذ عليها أنها لا تذكر تاريخ أول طبعة من روايتي هاردي ولا من روايتي إيريس.

٢- الموروث الويلزي في شعر ويلفريد أوين^(١)

تتناول هذه الرسالة الدور الذي يلعبه الموروث الثقافي الويلزي (الكتلي) في عمل الشاعر الإنجليزي ويلفريد أوين (١٨٩٣-١٩١٨) الذي خاض غمار الحرب العالمية الأولى وكان من أهم شعرائها.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول - تطور الموروث الويلزي.

الفصل الثاني - الأسطورة والمأثورات الشعبية وقصص الجنات الخيالية.

الفصل الثالث - المأثورات الكتلية والإغريقية - الرومانية.

الفصل الرابع - ويلفريد أوين : جذوره وأعماله المبكرة.

الفصل الخامس - ويلفريد أوين والحرب العالمية الأولى.

خاتمة

قائمة الأعمال المذكورة في الرسالة

ملحق (١) تعريفات : المأثورات الشعبية، الأسطورة، الرمز، من هم الكتلي، من هم الدروو.

ملحق (٢) خرائط ولوحات تبين بريطانيا في عهد الرومان، وعبادات الكتلي، والملك آرثر وفارسنا المائدة المستديرة، والكأس المقدسة، وبعض آلهة الإلهة كالكريك وأبولو وديانا، وبعض الرسوم والبطاقات البريدية والإعلانات الخاصة بالحرب العالمية الأولى من وجهات نظر بريطانية وفرنسية وألمانية وإيطالية.

وترمي الرسالة إلى فحص الطريقة التي كان أوين يستخدم بها الموروث الأوربي في توصيل إحساسه بالانتماء إلى ويلز وتصلطع منهجاً نصياً - بيوجرافياً في آرن، بمعنى أنها تحلل قصائده مفيدة مما نعرفه عن سيرته بما يعين على تفسير هذه القصائد تفسيراً صحيحاً.

والفصل الأول من الرسالة فحص لجذور الموروث الويلزي منذ عصور ما قبل التاريخ حتى الغزو الجرمانى لويلز. فقد وطئ أكثر من جنس ثرى الجزر البريطانية عبر القرون. وقد تفاعلت هذه الأجناس وتداخلت مؤثراتها. وكانت الثقافة الغالبة عليها هندو-أوربية: كلتية أو إفريقية أو رومانية أو جرمانية.

والفصل الثانى يحلل معانى الأسطورة والفولكلور وقصص الجنيات (أو القصص الخيالية بعامة) ويبين كيف أنتج سكان ويلز أدبا يحمل ميسم عبقريتهم الخاصة. لقد بين مفكرون من طراز كارل يونغ وميريسا إليباد وجوزيف كامبل أن الأسطورة بمثابة نموذج فطرى أعلى، وهى أشبه بأحلام ثقافية وعالمية جمعية. وبين الفصل أثر الأساطير الكلتية والإفريقية والرومانية فى الثقافة الويلزية.

أما الفصل الثالث فيتتبع الآثار المتخلفة من عبادة عناصر الطبيعة كالشمس والقمر والماء والرياح والأشجار فى الماثورات الشعبية والخرافات، وبعض العتقادات الدينية كقياة السيد المسيح من الأموات وتخليصه للبشر.

والفصل الرابع دراسة لخلفية أوين الاجتماعية والدينية التى عملت على تشكيل شخصيته وفكره وفنه الشعرى. ويستخدم الفصل تفاصيل بيوجرافية من سيرة الشاعر لإلقاء الضوء على الأركان الخفية من نفسه وإقامة جسور بين عاله الداخلى والعالم الخارجى. بوصف العمل الفنى انمكاساً - مهما يكن غير مباشر - لذات الفنان.

ومواقف أوين من الحرب العظمى هو موضوع الفصل الخامس حيث يتناولوه مبيناً التطور الذى طرأ على آرائه فى شوه الذبحة الأوربية (قتل وجرح فى معركة الصوم بفرنسا عام ١٩١٦ أكثر من مليونى جندي) ومروره بتجارب المعاناة والفداء والتعاطف مع الجندي المقاتل. وتلخص الخاتمة نتائج البحث آملة أن تكون قد أبرزت جوانب من شعر أوين لم تلتفت إليها الدراسات السابقة عن الشاعر. أو على الأقل لم تبرزها بدرجة كافية.

والدعوى التى تقوم عليها الرسالة مقنعة حيث إن والدئ أوين يتحدران من سلالة ويلزية. وقد ولد فى بلدة أوسوسترى بمقاطعة شروبيشير غير بعيد عن الإقليم الويلزي. ورغم أنه لم يعيش فى ويلز ولم يكن يعرف لغتها فقد تشرب منذ طفولته ماثورات الإقليم وفولكلوره وأساطيره ومعتقداته.

وتحل الرسالة أوين فى مكانه الصحيح بين سائر شعراء الحرب العظمى: روبرت بروك وسيفريد ساسون وإدموند بلندن وإسحق روزنبيرج وغيرهم. وتبرز معالجه الأمانة لأحوال الحرب وشعوره بالشفقة على المحاربين من كلا الجانبين دون بلاغة فارغة أو إسراف فى العاطفية. واستخدامه لوسائل شعرية من قبيل الجناس الاستهلاكي وتوافق حروف اللين والسواكن وأنصاف التوافي ومحاكاة أصوات الطبيعة وكلها تجديدات تقنية ربما كانت تدين بشي، لوروثه الويلزي ولتعرفه على الشعر الفرنسى الحديث أثناء إقامته فى فرنسا فى عام ١٩١٣ و ١٩١٤ حيث اشتغل بتدريس اللغة الإنجليزية فى مدرسة برلينز للغات ببيرو ثم عمل معلماً لعائلة فرنسية فى إقليم جبال البرانس العليا وتعرف على الشاعر الفرنسى لوران تاباد الوثيق الصلة بالحركة الرمزية فى الشعر الفرنسى منذ أواخر القرن التاسع عشر.

والصورة التى تبرز من الرسالة صورة شاعر انتهى إلى الإيمان بعقم الحروب وتشويهها لروح الإنسان وبدنه. وتأثر - فى مرحلة التكوين - بكبار شعراء الرومانتيكية الإنجليزية: كولريج

وشلى وكيتس (خاصة هذا الأخير) وامتداداتهم في العصر الفيكتوري (تسون وسونرين وشعراء، تسعينيات القرن التاسع عشر من "الانحلايين" مثل وايلد). وأدخل في شعره - عامداً - عناصر من التنازع والخشونة والتنازع للإيحاء بقسوة الحرب على الجبهة الغربية. وقد كان موته في ميدان القتال في ٤ نوفمبر ١٩١٨ - قبل إعلان الهدنة بأسبوع واحد - في سن الخامسة والعشرين علامة كبيرة للشعر الإنجليزي.

وأبرزت الرسالة خصائص شعر أويلين من واقعية بعيدة عن الخطابة. وغضب إذ يرى تهديد الطاقات الإنسانية في حرب عديمة المعنى. وسعى إلى التجديد التقني مما كان له أثره في شعراء ثلاثينيات القرن الماضي في بريطانيا (أودن ودأي لويس وغيرهما).

ويؤخذ على البيولوجرافيا أنها لا تورد مقالة هامة للشاعر وب. بيتس عن "العنصر الكلتى في الأدب" ولا تذكر من أعمال الناقد البريطاني دومنيك هيبرد - وهو من أكبر النقاد في شعر أويلين اليوم - إلا عملاً واحداً هو كتابه المسمى "أويلين الشاعر" مغلفة بكتيبه عن أويلين (١٩٧٥) وتحريره لاختارات من شعره مع مقدمة وهوامش (١٩٧٣). كما أنها لا تشير إلى أعمال معاصرة أويلين من الثعابين شعراء الحرب العالية الأولى من الألمان : تراكل وهامب وسترادلر. ممن يقدمون الوجه الآخر للعملة.

٣- الحقيقة والخيال في إشفاء الطابع التاريخي على أيرلندا

في مسرحيات مختارة لدنيس جونسون^{١٢}

موضوع هذه الرسالة التي تقع في ١٧٥ صفحة هو الكاتب المسرحي الأيرلندي دنيس جونسون (١٩٠١-١٩٨٤). وتتألف الرسالة من :

مقدمة : إشفاء الطابع التاريخي على أيرلندا / ما الواقعية المسرحية ؟

الفصل الأول : إشفاء الطابع التاريخي على أيرلندا في مسرحية "السيدة المعجزة تقول : لا" (١٩٢٩) من خلال تقنية الواقعية المسرحية / الخلفية التاريخية / نقد الحياة الأيرلندية / تقنية جونسون الدرامية الجديدة / خصائص الواقعية المسرحية التجليية في مسرحية "السيدة المعجزة تقول : لا".

الفصل الثاني : إشفاء الطابع التاريخي على أيرلندا في مسرحية "القمر في النهر الأصفر" (١٩٣١) من خلال تقنية الواقعية / الخلفية التاريخية / الخيوط / الشخصيات / التقنية. الفصل الثالث : إشفاء الطابع التاريخي على أيرلندا في مسرحية "النجمل وغروب الشمس" (١٩٥٨) / رؤية جونسون لانتفاضة عام ١٩١٦ / رؤية أوكيزي لانتفاضة عام ١٩١٦ / ابتكارات درامية / الخيوط / الشخصيات.

الفصل الرابع : مسرحيتا "الوقوق الذهبي" (١٩٣٩) و"القرباب الحالم" (١٩٤٠) : مسرحيتان عن رجلين أيرلنديين / "الوقوق الذهبي" : مسرحية ملهوية قائمة على خلفية تاريخية / "القرباب الحالم" : تفسير سيرى جديد لحياة جوناثان سويتف الخاصة.

خاتمة

بيولوجرافيا مختارة .

وتشرح مقدمة الرسالة معنى المصطلحات المفتاحية الواردة فيها مثل "الواقعية المسرحية" و"التعبيرية" موضحة علاقة الواقعية المسرحية بالواقعية الاجتماعية والقصاص العلمي والفالتازيا. كما تستعرض أهم آراء النقاد في جونسون - ما بين مادح وقادح - مع تقديم تعريف وجيز بسيرته

لرب رسائل

وأهميته في تاريخ المسرح الأيرلندي.

وفي الفصل الأول تعالج الباحثة مسرحية "السيدة العجوز تقول : لا" التي تدور أحداثها أثناء فترة وقوع أيرلندا تحت الحكم البريطاني. وانتفاضة الأيرلنديين ضد المحتل في عام ١٨٠٣. ذاهبة إلى أن المسرحية ليست مسرحية تسجيلية وإنما هي قراءة جديدة للتاريخ من خلال بطل أيرلندي من أبطال الوطنية هو روبرت إيمت (١٧٧٨-١٨٠٣).

ويوضح الفصل كيف أن المسرحية إذ تندرج في باب الواقعية المسرحية نص هجين يجمع بين نقاش من قبيل الواقع والسرور الحضري والريفى، الغربى والمحلى. الكولونيالى وما بعد الكولونيالى. وتتجاوز في المسرحية عناصر الملهاء والنساء كما يتجاوز الماشى والحاشى.

ويعالج الفصل الثانى مسرحية "القفر في النهر الأسفر" وهي مسرحية تقع في ثلاثة فصول وتتبع إلى النمط الواقعي التقليدى. وتدور أحداثها حوالى عام ١٩٢٧ وهي بذلك تصور أيرلندا بعد حصولها على الاستقلال من الحكم البريطانى وفي أعقاب الحرب الأهلية الأيرلندية. وتناقش المسرحية قضايا عامة من قبيل السياسة والتقدم الصناعى والسلوك الإنسانى. ورغم أنها تقدم شخصيات من خلق خيال المؤلف فإنها وثيقة الصلة بالسياق التاريخى لأيرلندا في لحظة زمنية بعينها. إنها تصور حقبة عشرينيات القرن الماشى في أيرلندا وهي حقبة اتسمت بالعنف والتعدي على الحكومة الحديثة الناشئة. وتمسرح أحداثها ألوان الحيرة السياسية والاجتماعية والنفسية والروحية التي عاينها الأيرلنديون آنذاك.

ويشرح الفصل الخلفية التاريخية التي تولدت المسرحية من رحمها. وعنوان المسرحية مستمد من قصيدة لإزرا باوند نقلًا عن شاعر صيني. وهي تتضمن نقدًا للحياة الأيرلندية والقيم التي تصونها. وتجرى حبكة على امتداد خطى تقليدى. وأحداث الشخصيات وأفعالها ومظهرها مطابقة لما هي عليه في واقع الحياة.

ويعالج الفصل الثالث مسرحية "المنجل وغروب الشمس" (وعنوانها محاكاة ساطرة لمسرحية شون لوكيزى "المحراث والنجوم" (١٩٢٦). على احترام جونسون البالغ لسلفه) وهي مسرحية تصور كفاح الأيرلنديين من أجل الاستقلال وذلك في انتفاضة ١٩١٦ التي قام بها الجمهوريون الأيرلنديون ضد الاحتلال البريطانى. وقد تمكن الثوار من أن يحتلوا مؤقتًا مكتب البريد العام في دبلن وذلك قبل أن يتم سحق ثورتهم.

وتعقد الباحثة مقارنة طيبة بين موقف جونسون وموقف لوكيزى من هذه الانتفاضة. مبيئة اتجاه الأول إزاء قضية مشروعية العنف. والقوى التي تشكل التاريخ. وتبادل المواقع والأدوار بين الأفراد والجماعات دون أن يمحاز المؤلف إلى جانب بعينه.

ويتوقف الفصل الرابع عند مسرحيتي "الوقواق الذهبي" و"التراب الحالم". وأولى هاتين المسرحيتين تصور فعل تمرد فردى قام به رجل يدعى فرنسيس دوى في ١٩٢٦ حين اندفع نحو مكتب بريد في بلدة كيلكني وحطم نوافذه احتجاجًا على التقارب الحياة من حوله إلى العدالة. وكان يتوقع أن يصبح شهيدًا أو بطلا حين يحكم عليه بالسجن. ولكن التقاضى حكم عليه - بدلًا من ذلك - بأن يودع لمدة ثلاثة أشهر في مستشفى للأمراض العقلية. مما يولد مقارفة مأسوية ساطرة. والمسرحية أقرب إلى الكوميديا التي يواد بها تنبيه النظارة ودفعهم إلى التفكير فى قضايا العدل الاجتماعى والتمرد الفردى ومسئولية الفرد إزاء النظام المحيطة به.

أما مسرحية "التراب الحالم" فتفسير بيوجرافى لحياة الأديب الأيرلندى الكبير جوناثان سويت (١٦٦٧-١٧٤٥) صاحب "رحلات جلفر" (١٧٢٦). وقد سبق أن عالجه مسرحيًا كلٌّ من الشاعر و.ب. بيتس في مسرحية "الكلمات على زجاج النافذة" (١٩٣٤) ولورد لونجفورد في مسرحية "ياهو" (١٩٣٢). وتحاول مسرحية جونسون أن تحل لغز علاقة سويت بامرأتين فى

حياته ربطته بهما علاقة حب هما ستلا وفانسا. حيث شكّل الثلاثة مثلثاً متداخلاً الخيوط اختلفت آراء الدارسين والنقاد في فهمه.

ويستخدم جوستون هنا تقنية "مسرحية داخل مسرحية" مزجاً بين المادة التاريخية وروايته الشخصية لعلاقة سويغت بهاتين الرائتين. ويرتب الأحداث على أساس نفسي لازمني. مرتداً إلى الوراء، ومتقدماً إلى الأمام في روايته للأحداث. وتبدأ المسرحية في كاتدرائية القديس باتريك ثم يتغير المشهد إلى أماكن أخرى.

وفي الخاتمة تنتهي الباحثة إلى أن جوستون كان متفانياً في حب وطنه أيرلندا، مما دعاه إلى التعمق في تاريخها واجداً فيه مصدراً للكبرياء القومي ومفتاحاً لإعادة تشكيلها بما يكتل لها مستقبلاً أفضل. ورغم كونه من أبناء عصر ما بعد الكولونيالية فقد حرص على الارتداد في الزمن إلى الوراء، والنظر إلى أهم أحداث بلاده من منظور تاريخي إيماناً منه بأن فهم الماضي سبيل لإرساء دعائم ثابتة للمستقبل. وتعمكس مسرحياته إيمانه بأن التاريخ بحاجة إلى أن يعاد فحصه بين الحين والحين بغية التوصل إلى فصل الحقائق عن الأساطير وتثوير النقاش. وقد حقق هذا في مسرحياته من خلال إحداث توازن رهيف بين التفاصيل الواقعية والاعتبارات الجمالية.

وجوستون - في مسرحياته الخمس التي تناولتها الرسالة - أشبه بمن يعيد كتابة التاريخ الأيرلندي جامعاً بين العنصرات التاريخية والابتكارات الدرامية اللازمة لطرح رؤيته الخاصة. إنه يقدم تقييماً جديداً للتاريخ واستقصاراً بأخطأ الماضي بهدف اجتذابها في المستقبل. ويصطنع جوستون تقنيات مختلفة في كل مسرحية من هذه المسرحيات الخمس. من هذه التقنيات: الواقعية المسرحية ("السيدة المجوز تقول: لا") الواقعية ("القمر في النهر الأصفر" و"المنجل وغروب الشمس") النمط اللهوي ("الوقوق الذهبي") إضفاء الطابع التاريخي على الحياة الخاصة لأديب أيرلندي مهم ("التراب الحالم").

وينجح جوستون في إبداع أعمال درامية متميزة يستخدم فيها تقنيات متنوعة لمعالجة موضوعه الأثير: وهو تاريخ أيرلندا. وذلك من خلال الجمع بين التاريخ والخيال بما يخدم أهدافه الدرامية ويساعد على توصيل رؤيته إلى القارئ.

وتنتهي الرسالة ببيوجرافيا جيدة تورد مصادر البحث ومراجعته الأولية والثانوية. وعدداً من الكتب والبوريات ومواد الإنترنت. مما يشكل عوناً مهماً للباحث المستقبل. ويحمد للرسالة اختيار موضوعها إذ وقعت على كاتب مهم من كتاب المسرح الأيرلندي الحديث لم يلق بعد التقدير الذي يستحقه. كما أحسنت الباحثة صنفاً بالتركيز على خمس مسرحيات ربما كانت أهم أعماله وأكثرها دلالة على اهتماماته الفكرية وتقنياته الفنية.

وأوضحت الرسالة دين جوستون لبرنارد شو ولوكيزي، واستحياءه عنوان مسرحيته "القمر في النهر الأصفر" من ترجمة الشاعر الأمريكي إيزرا باوند قصيدة للشاعر الصيني لي بو. وسبق جوستون إلى تقنية الواقعية المسرحية (حيث يتم المزج بين اليومى والالوف والانتازي الغرب) التي أذاعها بعض أدباء أمريكا اللاتينية في أواخر القرن العشرين وذلك قبل أن يشيع استخدام هذا المصطلح.

وحرصت الباحثة على التعريف ببعض الشخصيات التاريخية الأيرلندية التي استخدمها جوستون مثل الزعيم الوطني روبرت إيمت.

ويؤخذ على الرسالة أنها لم تحاول أن تفيد، بدرجة كافية. من كتابات جوستون النقدية كمقالاته عن شو وبيتس ولوكيزي وبيكت وبرايان فريل وكتبه عن سويغت وسنج. كما كان من المفيد أن تعقد مقارنة مفصلة بين مسرحية جوستون "التراب الحالم" التي تدور حول حياة جوناثان سويغت ومسرحية بيتس "الكلمات على زجاج النافذة" ومسرحية لورد لونجلورد "مهاو"

لربيع ٢٠٢١

٤- الميث في مسرحيات سمويل بكيث "فى انتظار جودو" و"لعبة النهاية" ومسرحيات توم ستوبارد "البهلولات" و"روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" : دراسة مقارنة^(١)

تقع هذه الرسالة فى مائتى صفحة وتتألف من :

توبيهات

ملخص

مقدمة

الفصل الأول : مدخل إلى عوالم الميث عند بكيث وستوبارد / الإنسانية فى منطقة "الأعراف" / طبيعة مسرح الميث / ملاحظات سيرة.

الفصل الثانى : المشترك بين بكيث وستوبارد : الشك فى مواجهة الصدق / ألوان انعدام اليقين عند بكيث وستوبارد / ألوان انعدام اليقين عند الشخصيات والنظارة / لم يبق إلا الميث.

الفصل الثالث : الميث : رسول بين تعامى الشكل / والمحتوى : البناء / عدم الكفاية : نظرة عبثية إلى اللغة.

خاتمة

ببليوجرافيا

ملخص باللغة العربية

يشطلق مسرح الميث The Absurd (المحال بترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى) من رؤية مؤداه أن البشرية تعيش فى عالم عديم المعنى. ويركز هذا البحث همه على أربعة نصوص مسرحية لكاتبين بريطانيين : أحدهما أيلرندى (١٩٠٦-١٩٨٩) والآخر مولود فى تشيكوسلوفاكيا (فى ١٩٣٧). والميث. كما يوصفه أليير كامى فى كتابه "أسطورة سينيف" (١٩٣٩)، تعبير عن حيرة إنسان القرن العشرين فى الواجهة بين آماني الإنسان للتخرقة ولا ميالة الكون الصماء. وفى مثل هذا الموقف يعجز الإنسان عن التوصل إلى فهم واضح لوشعه فى العالم. وتجمد مسرحيات بكيث وستوبارد هذه الورطة الميتافيزيقية إذ تصور ضياع شخصيات لا تترك لها غابة أو مستقرا. أو هي - فى الحالات الأبعث على التشاؤم - تياس من بلوغ مثل هذه الغاية. وحتّم أن يدمغ هذا بعيمه كل جوانب النشاط الإنسانى فى عالم غابت عنه علامات الطريق وصوى الهداية.

وينقل كل من بكيث وستوبارد هذه السيرة العبثية اللانهائية من طريق خيوط مسرحياتهما وتفتياتهما على السواء. إن أعمالهما تمثل تمردا على الفهوم الأرسطى التقليدى للمسرح. ولا غرو فهى تتعالج انشغالات فكرية ووجودية بالغة الاختلاف عن أى أعمال سابقة. لم يعد اليقين أو الحضور الموضوعى لتقيم الأخلاقية والمعنوية ثابتين على نحو ما كانا قديما. لقد حلت الفوضى محل النظام، وتسعى الرسالة إلى أن تبين كيف أن كلا من البناء واللغة - عند الكاتبين - يسعى إلى تجسيد هذه الحقيقة.

وإذا كانت هذه المسرحيات تبرز الطابع الدائرى لقرون الحيرة الإنسانية فإنها تعكس ذلك أيضا فى طريقة بنائها. على أن لكل من الكاتبين منهجه الخاص فى التعبير عن هذه الدائرية. إن بكيث يستخدم ما سماه مايكل ورتون "البناء الدائرى" بينما ستوبارد يركز على إرباك النظارة بين الغينة والغينة، وعلى هذا فإن مسرحياته مبنية على شكل سلسلة من الحجج والحجج الفاسدة. ولا يمكن للجمهور - بناء على ذلك - أن ينتهى إلى أى نتيجة محددة. وكلاهما يجرد اللغة من القيمة. سواء من حيث وظيفتها التوصيلية أو وظيفتها التعبيرية، بما يؤكد انقطاع الروابط بين

البشر واستعصاء الغز الكوثى على الفهم. إن حياة الإنسان - من هذا المنظور- تتحول إلى لغز مجاوز للعقل، ومن ثم لا يعود هناك سوى العبث.

وقد أحسن الباحث صنعا حين اتخذ من فكر ألبير كامى (مثيرا بصفة خاصة إلى مسرحيته "كاليغولا") إطارا مرجعيا لبحثه حيث إن كامى هو مُظهر العبث الأكبر فى مسرح القرن العشرين. وأفاد من أعمال نقاد هذا المسرح مثل مارتن إسلان (صاحب الكتاب المعدة فى بابيه) وإيهاب حسن وكنتيث تايتان وو.ا. يجسبى وروناك هيمان وأرنولد هنتشليف وليونارد برونكو وغيرهم ممن عالجوا جوانب مختلفة من مسرح العبث : اللغة، استخدام الحوار، الألعاب اللغوية، الجتناس، التكرار، الأسلوب، التعارض، إلخ...

وتوضح المقدمة أهداف البحث ومنهج التناول. أما الفصل الأول فهو بمثابة مدخل إلى دراسة بكييت وستوبارد إذ يناقش ثلاث مسائل : (١) وضع الإنسانية فى منطقة وسط بين التعميم والجهيم (٢) طبيعة دراما العبث (٣) تعريف وجيز بسيرة الكاتبين موضوع الدراسة. إن العقل بمثابة منصة وثب إلى ما هو أبعد. وكما يحيلنا الباحث إلى "أسطورة سيزيف" لكامى فإنه يحيلنا إلى دعاوى نييتشه عن موت الرب فى أواخر القرن التاسع عشر.

والفصل الثانى معنى أساسا بتبيان بعض الخيوط السارية فى تضاعيف المسرحيات الأربع، وهى مسرحيات لا تتأذى بمشاهدتها أو قارئها إلى نتيجة حاسمة حيث إنها لا تجرى على النمط المسرحى التقليدى الذى ينتهى بحل الصراعات وتقديم حلول. إن الحيرة هنا قاسم مشترك بين مثبث المؤلف والشخصيات والجمهور (نحن لا نعرف، مثلا، من هو جودو الذى ينتظره فلاديمير واستراجون، ولا من هو قاتل ماكفى فى مسرحية "البهلوانات"). هكذا تجبهنا الحيرة فى معرفة : "لماذا" و"كيف" و"ماذا".

والفصل الثالث يعالج "كيف" يجسد بكييت وستوبارد خيوطهما من خلال دراسة استراتيجياتهما التقنية كما تتجلى فى استخدام اللغة، والبناء الدرامى، وبهيب الباحث بكتساب أرسطو "فى الشعر" للإيمانه عن خروج الكاتبين على المفهوم الأرسطى للمسرح وقوامه - كما يقول ليون جولمسون - ستة أمور : الحكمة، والشخصية (الخلق)، والكلمات، والفكر، والمناظر، والألحان. إن اللغة تغدو حاجزا فاصلا بين الناس. ومن ثم يحدث تراجع مطرد عن استخدامها فى أعمال بكييت بخاصة، ويضج كتاب العبث - بعامه - إلى استخدام ما يدعوه مارتن إسلان "صورا شعرية".

وتلخص خاتمة الرسالة النتائج التى انتهت إليها الباحث وأعمها أن بحث الإنسان الحديث عن معنى مقضى عليه، سلفا، بالفشل يولد حسا بالاشتراك والتقوط فى مسرحية بكييت يظل جودو سرايا بعيد المثال. وفى مسرحية "البهلوانات" يخفق جورج، أستاذ الفلسفة الأخلاقية، فى الدفاع عن وجود الله وضرورة القيم المعنوية. إنه يلوح أشبه بمن يبحث عن إبرة فى كومة قش. وفى "روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" يتعطل عمل النطق. وتتلقى قوانين الاحتمال. إنه عالم عمائى تغدو فيه العناية ضرورة لازمة وحتميا مقضيا. وفى "لعبة النهاية" تظل غاية الوصول هدفا بعيدا لا يُنال.

وتتشرك شخصيات بكييت وستوبارد فى حسها بالافتقار إلى اليقين. بل هى على غير يقين من أسمائها وأسماء الآخرين. وتغيم فى نظريها الذكريات وتنبهم الحدود بين الهويات. وتوضح الرسالة كيف يعدد الكاتبان إلى تصوير لا عقلانية الكون على نحو عملى وبذلك يتراسل لديهما الشكل والضمون. وتنقل الصور التى يستخدمها الكاتبان إلى التلقى ما تعجز عن نقله الكلمات، وبذلك يقدو التلقى طرقا أصيلا مشاركا فى عملية التفسير. إن عبث الوجود الإنسانى خيرة تستعصى على الوصف. ومن ثم يتعين على الإنسان أن يتأمل موقفه من حيث

العمق. وهذا هدف مهم يساعدنا مسرح العيث. على كل ما يحتويه من نفي عدمي. على بلوغه. وتكشف الرسالة عن جهد ملحوظ في القراءة وتنظيم المادة وتحليل التصوص الدروسية. وإن شابت لغتها الإنجليزية بعض هذات. والرسالة مشفوعة ببليوجرافيا فزيرة المادة وإن فأت الباحث أن يرجع إلى بعض مقالات ودراسات مهمة (باللغة الإنجليزية) عن ستوارد بأقلام أساتذة مصريين كالدكاترة آمال مظهر. وعزة طه زكي، ووجدى زيد.

الهوامش :

- (١) بطولات الطفلة العاملة في روايات توماس هاردى ويوسف إدريس : دراسة مقارنة لأربع روايات : تس. عطلة دربريل - جود الشعير - الحرام - العين. رسالة ماجستير للباحثة جيهان محمد زكريا ، كلية الآداب، جامعة بنى سويف، ٢٠٠٦.
- (٢) الزيتون الأبيض في شعر ويلفريد لويين، رسالة دكتوراه للباحثة عبير عمر عطية، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.
- (٣) الحقيقة والخيال في إنشاء الطابع التاريخي على أوتلندا في مسرحيات مختارة لدنيس جونستون، رسالة ماجستير للباحثة زينب إبراهيم، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٦.
- (٤) العيث في مسرحيات صمويل بكيت "قلى انتظار جود" و"لعبة النهاية" ومسرحيات ثور ستوارد "المهلونات" و"روزنكرانتز وجيلدنسترن قد ماتا" : دراسة مقارنة، رسالة ماجستير للباحث وائل محمد عبد الحكيم، كلية الآداب، جامعة بنها ٢٠٠٦.

المؤتمر الدولي الرابع

للت نقد الأدبي:

البلاغة والدراسات البلاغية



قراءة وعرض : عبد الناصر حسن

أود قبل أن أقدم عرضاً لما تم في المؤتمر الدولي الرابع للجمعية المصرية للنقد الأدبي بعنوان: "البلاغة والدراسات البلاغية" أن أتوقف عند نقطتين أرى أنهما على جانب كبير من الأهمية:

الأولى في عام ١٩٨٠ حينما استطاع عز الدين إسماعيل، ورفقة من أصحابه وتلاميذه، أن يحقق حلمًا من أحلامه النبيلة ظل يراوده فترة طويلة من الزمن حين قام بتأسيس مجلة فصول العريقة. وقد ترأس تحريرها لفترة طويلة من الزمن اهتمت فيها صورتها حتى وصلت بما تقدمه إلى ذروة النضج. واعتبرت واحدة من أكبر وأشهر المجلات المتخصصة في النقد الأدبي على مستوى العالم العربي. ولا أبالغ في القول حين أزعج بأننا لا نجد بسهولة باحثاً أو مهتماً بالنقد الأدبي في الوطن العربي إلا وقد استفاد منها في مجاله الأكاديمي.

ولنتذكر معاً ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في مقدمة العدد الأول من مجلة فصول في أكتوبر ١٩٨٠ حين كتب يقول: "هذه المجلة لا تعرف السلع في أي لون من ألوان الثقافة، وتؤمن بالنتائج العلمي، لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة، وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية. وحين تصدر هذه المجلة فإننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين. فلا يؤثران سلباً على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي: (أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستصغار أمام الثقافة الغربية)".

لقد كانت الرسالة والأهداف واضحة منذ البداية. رسالة تحمل روحاً فكرية تقدمية لا تتنكر لتراثها أو ماضيها، محتفظة لكل الباحثين والفكرين العرب عبر الكتابة بحرية كاملة دون التوقف أمام التابوهات التي ظلت تنوء بحملها الكتابة الأدبية العربية. تلك التي طالما أعجزت أفلاماً وأضعفت نصوصاً وهيمت مواقف ما كان لها أن تكون كذلك.

أما النقطة الأخرى فقد جاءت مع تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي. صاحبة هذا المؤتمر. في عام ١٩٨٧م كان فكر رائدها عز الدين إسماعيل لا يزال يحمل الرسالة نفسها التي سبق أن بثها في افتتاح العدد الأول من فصول، وكان قلبه لا يزال ملغماً بالأمل في إسهام ثقافي خلقي في مجال علوم الأدب والدراسات النقدية، يسير على الدرب نفسه.

فمعذ ما يتنازع عشرين عاماً، عقدت كوكبة من نقاد العالم العربي لقاء في صنعاء التي تنعقد في جامعاتها، من حين إلى آخر لقاءات علمية حميمية بين مفكري العالم العربي وتقاد وأساتذة جامعاته، وفي ذلك اللقاء ولدت فكرة تأسيس "جمعية نقدية عربية" تكون ملتقى جامعاً للنقاد

العرب. وأفقاً مشتركاً لأنشطتهم وقضاياهم. ومشاعرهم وأفكارهم وطموحاتهم وإبداعاتهم. وقد رُئي أن هذه "الجمعية العربية" ينبغي أن يتحقق وجودها من خلال خطوات تسبقها وتمهد لها. ألا وهي خطوات تأسيس جمعيات نقدية في مختلف دول الوطن العربي يكون نشاطها وتواصلها وتواصل أعضائها هو القدمة الهائلة والهيئة لتأسيس هذه الجمعية العربية.

وحين عاد أفراد تلك النخبة من العاصمة اليمنية إلى بلدانهم تأملت هذه الفكرة أو توارت بسبب عوامل كثيرة، توارت الفكرة عند الجمع بين بعثت عين واحدة ساهرة على تحقيقها. فمع عودة عز الدين إسماعيل من صنعاء (وكان وقتها رئيساً لمجلس إدارة أكاديمية الفنون بالقاهرة. ورئيس تحرير مجلة فصول). وجه الدعوة إلى نقاد مصر. شيوخهم وشبابهم. العاملين منهم في الجامعات المصرية والمشتغلين بالعمل في خارجها - دعاهم إلى لقاء جامع. استجاب له حشد كبير منهم. تجمعوا في مقر مجلة "فصول" مرحبين بالفكرة وبنيتها. حيث تمت مناقشة أبعادها المختلفة. والاتفاق على المبادئ الأساسية لخطة عملها وأهدافها وسياساتها ومشروعاتها المستقبلية المختلفة (ومن ضمنها تأسيس الجمعية العربية للنقد الأدبي في نهاية المطاف) ثم تم اختيار مجلس إدارة لها برئاسة عز الدين إسماعيل ومنذ ذلك الوقت تمارس الجمعية المصرية للنقد الأدبي دورها الثقافي على نحو منتظم وجاد بلا توقف. ولا تزال تطور أدائها وتواكب الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري في مصر والوطن العربي. وتدرسه وتناقشه على نحو مطرد. صار له أثره في النظرة الإيجابية التي تحظى بها الجمعية لدى كثير من المثقفين المصريين والعرب والأجانب على نحو ما كان يتجلى ذلك في أثناء دورات انعقاد المؤتمر الدولي للنقد الأدبي الذي صارت الجمعية تعقده كل ثلاث سنوات.

ولقد عقدت الجمعية - بالتعاون مع جامعة عين شمس - المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٧م بمناسبة مرور عشرة أعوام على تأسيسها بعنوان: "النقد الأدبي في منعطف القرن" وكان من توصياته: إنشاء الجمعية العربية الدولية للنقد الأدبي. ثم تلا ذلك انعقاد المؤتمر الدولي الثاني للجمعية بعنوان: "النقد الأدبي على مشارف القرن" في سنة ٢٠٠٠م. وبعد ثلاث سنوات أقيمت الجمعية مؤتمرها النقدي الدولي الثالث بعنوان: "الثقافة والنقد الثقافي". وقد شاركت أكثر من مؤسسة في التعاون مع الجمعية مثل جامعة عين شمس وجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا وجائزة محمد حسن فقي، ومؤسسة البابطين للشعر. وطُبعت أعمال المؤتمر الدولي الأول في ثلاثة مجلدات على نفقة جامعة عين شمس، وطُبعت أعمال المؤتمر الثاني على نفقة سمو أمير الشارقة في خمسة مجلدات، كما طُبعت أعمال المؤتمر الدولي الثالث على نفقة الشيخ عبد القصور حوجه. والجمعية الآن بسبيلها إلى طبع أعمال المؤتمر الدولي الرابع "البلاغة والدراسات البلاغية" والذي أقيم في الفترة (١-٥ نوفمبر ٢٠٠٦) وهو المؤتمر الذي تقوم بعرض لأهم ما تناولته في السطور القادمة.

فكرة المؤتمر ومواقفه:

لما كان من أهم ما تؤمن به الجمعية المصرية للنقد الأدبي خلق التفاعل الفكري والنقدي مع الواقع الثقافي والإبداعي بشقيه المحلي والدولي من خلال الاشتباك النقدي مع الواقع الإبداعي المعاصر في ضوء النظريات النقدية المعاصرة دون إغفال لما تم إنجازه عبر التراث فقد ارتأت الجمعية أن تشترك في هذه المرة مع الواقع البلاغي والدراسات البلاغية رسداً للمنتجات البلاغية بهدف العمل على تأسيس معرفة بلاغية جديدة تمد النقد بمادته الجوهرية لمواجهة تطورات الحياة. وتفعيل دور النقد الأدبي في حياتنا المجتمعية والثقافية. وهي محاولة للتأمل في تلك الفترة التي قفزتها بلاغة الصورة بألياتها العقدية في مقابل بلاغة القول أو الكلمة. هل تضعف بلاغة الصورة والأيقونات من شأن بلاغة الكلمة، تجعلها تتوارى، وذلك عبر ادعائها للغرط في امتلاك الحقيقة؟

هل ما زلنا على إيماننا بصديق الكلمة خصوصاً حين اكتشاف إنسان هذا العالم أخيراً أن الصورة ليست أبداً هي الحقيقة الكاملة؟ كما أن الواقع في الصورة قد يختلف كثيراً عن الواقع في الحياة. في هذا المؤتمر العلمي الدولي شارك أكثر من خمسين باحثاً مثلاً أكثر من خمس عشرة دولة. وتوزعت أعماله على ثماني جلسات خلال خمسة أيام. في محاور متفرعة ساهم فيها باحثون ولقاد اجتمعوا حول المحاور الآتية: العرض والتأسيس المعرفي للبلاغة، مفاهيم البلاغة، البلاغة في العلوم الإنسانية والنص الشعبي: مفاهيم بلاغية. بلاغة النص الشعري، البلاغة والتقدم، البلاغة من المنظور الثقافي، البلاغة والحجاج، بلاغة النص الروائي، البلاغة في الخطابات المختلفة، البلاغة والدراسات النسوية، بلاغة الخطاب الروائي، البلاغة والفنون البصرية، البلاغة والتأويل.

افتتح المؤتمر أعماله تحت رعاية على العيد رئيس جامعة عين شمس ومحمد عبد اللطيف هريدي عميد كلية الآداب الذي بدأ المؤتمر بكلمة موجزة عن دور الأدب والبلاغة وأهميته في تشكيل وجدان الأمة. والفائز الحاضر في المؤتمر كان هو عز الدين إسماعيل، رئيس الجمعية المصرية للتدقيق الأدبي منظمة المؤتمر والقرقر حيث حالت ظروف مرضه دون حضوره إلا أن كلمات جميع الحضور من المشاركين في الجلسة الافتتاحية أكدت أهمية دوره في هذا المؤتمر فحسب بل على مدار نحو ربع قرن في إثراء الفكر النقدي وإعلاء شأنه في الثقافة العربية.

قدم صلاح فضل كلمة عن المؤتمر من أهم ما ورد فيها حديثه عن أهمية الفكر النقدي والدور الريادي الذي يؤسس له في المجتمعات الحديثة. كما قدم عبد السلام السدي كلمة بوصفه ممثلاً للمشاركين العرب في المؤتمر جاء فيها "أن الجمعية المصرية للتدقيق الأدبي منذ أن تأسست في مصر قبل عشرين عاماً بدوافع وهوموم وشواغل قد جمعت بين مجموعة من النقاد العرب في بيان صنعاء الذي جمع آراء النقاد والبدعيين العرب لاستشراف المستقبل والتعاون لسد الفجوة المعرفية ومواجهة الأسئلة الكبرى والبحث عن تسميات المعرفي تحت شعوس الإنسانية. إن هذه الجمعية إنما تطرح الآن قضايا بالغة الأهمية في الفكر النقدي وتجسد سلطة المعرفة والعلم".

كما أكد يوجي كراوس Jiri Krbus ممثل المشاركين الأجانب أن مصر هي مهد الحضارة والبلاغة، حين أشار في كلمته إلى أروع خطاب بلاغي هز به الفلاح المصري القديم شمير الفرعون فجعله يلجأ إلى أسلوب عادل كما قال: "لقد علمتنا مصر القديمة كيف نتلق وملى نستمع وكيف نتكلم بالحق، وتلك هي البلاغة الحقيقية، وأضاف أن المؤتمر يجسد روح "المحبة" قائلاً: "كفلنا ما نشرته روح الغاية في هذه الأرض الكونية البائسة".

وعن تحول البلاغة إلى جريمة - أو كارثة - لغوية إذا تم استغلالها بهدف التضليل تحدث طارق عبد الباري الأستاذ المساعد بكلية الألسن، في الكلمة التي ألقاها نيابة عن أستاذه هلموت أرنتسن الذي حالت ظروف مرضه أيضاً دون المشاركة في المؤتمر، وأضاف أن أصحاب الخطاب السياسي والقائمين على وسائل الإعلام في العالم إنما يستخدمون البلاغة دوماً بهدف إقناع الجماهير بأفكار مضللة لا تدافع سوى عن مصالحهم.

دارت الجلسات في اليوم الأول حول التأسيس المعرفي للبلاغة من خلال المصطلحات والمفاهيم في أطروحات حول بلاغة النص القديم بشكل عام.

قدم إدmond Wright (إنجلترا) أطروحته حول السرد والبلاغة المعرفية كاشفاً عن الأسباب التي أدت إلى تقدم السرديات البلاغية الأمريكية على نظيراتها في إنجلترا. كما صب جزءاً من اهتمامه على ما يطلق عليه البلاغة الإدراكية من وجهة نظره الفلسفية الخاصة. واهتم عبد المجيد زواقط (لبنان) بالتحليل البلاغي في شقيه: "النصي الوصفي والقاعدي المعجاري". وفي إطار الدراسات حول بلاغة النص يقدم حسن حيدر (اليمن) دراسة اكتشاف أسداء آراء بلاغية حديثة في باطن التراث الأندلسي.

وفي اليوم الثاني دارت حوارات نقدية حول الخطاب وقضايا النص بشكل عام: ففي الجلسة الأولى قدم عبد السلام السدي (تونس) ورقة بعنوان: "في بلاغة الخطاب السياسي" وينطلق هذا البحث من التذكير بأهمية موضوع "الاسم" بصفة مبدئية مطلقة كما يشير على وجه الخصوص إلى أن من شاء أن يدون قصة البلاغة تحت ظلال السياسة أو يتصفح دفاتر السياسة على ضفاف البلاغة، لم يكن له غنى عن التأمل ملياً في إنتاج الألقاب وأدوات صنع الكنى.

وقدم أحمد جمال الدين (مصر) الأمثلة الدينية بوصفها استعارة للمقاومة. ويعتمد البحث على فرض يقتضي في إمكانية إعادة قراءة الأمثلة الدينية الرمزية بوصفها جنساً. وضمن هذا المحور التقنياً بدراسيتين حول النص التشعبي "Hyper Textual" لأيمن تميلب بعنوان: "دراسة في الخطاب الشعري التشعبي"، وأخرى لسعيد الوكيل بعنوان: جماليات السرد في الرواية التشعبية. وفي الجلسة الأخرى عرض يوسف بكار لمصطلح "الاختلاس" تحت عنوان: "الاختلاس سرقة أم تنافس". وقدم عصام بهي بحثاً يرصد فيه العلاقة المشتركة بين مفهوم الفلسفة عند سبشر وبين ما نقله شومط إلى الثقافة العربية متأثراً بسبشر وخلص من ذلك إلى أن شومط قدم جهداً مشكوراً في نقل أفكار سبشر إلى العربية مشيقاً إليها أمثلة عربية شعرية وثقافية جعلت من مؤلفه مؤلفاً قريباً لتعاطي فلسفة البلاغة الغربية في صورة قريبة إلى الثقافة العربية. ثم تناول حسن البنا نظرية الاستعارة عند كل من ريتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة (١٩٣٦) وبول ريكور في كتابه الاستعارة الحية أو قاعدة الاستعارة (١٩٧٥).

وفي الجلسة الثالثة قدمت سوزان استيتكيڤتش Suzanne Stetkevych (أمريكا) دراسة بعنوان: "من البديع إلى البديعية". فتفتح دراستها بتحليل ظهور أسلوب بلاغي مميز في العصر العباسي الأول، هو شعر البديع. بوصفه "لغة على لغة" "Meta Language" شعرية عند كل من أبي نواس ومسلم بن الوليد والبحراني وأبي تمام وقد عكس استخدام هؤلاء لأشواط بعينها من البلاغة مثل الاستعارة والجناس والطباق ورد العجز على المصدر والذهب الكلامي تكريماً للسلطة والهيمنة الإسلاميتين بغض النظر عن محتويات القصيدة. وقدم عفت الشرقاوي دراسة حول سبائك العطف في الشعر العربي الحديث متخذاً من شعر "نزار قباني" نموذجاً تطبيقياً له. وقدم مصطفى الكيلاني بحثاً حول "بلاغة الالامني في الشعر العربي".

وتحدث فرانكو دينتينو Franco Dintino (إيطاليا) حول: "صوت الكاتب (البوباري) والرومانسية والبلاغة. وقدم باتريك بارنر Patrick Parrinder (إنجلترا) ورقة حول الرواية وبلاغة الخطاب الداخلي. حيث خلص في بحثه إلى أن صور القارئ والقراءة تشترك مع المشاهد الأخرى للتواصل الصامت والتواصل الذاتي في إبداع بلاغة الخطاب الداخلي الذي يُعَدُّ جوهرية بالنسبة للتراث القصصي. ومن خلال هذه التمازج يحاول البحث أن يحدد الأساس النظري للاختلاف بين الرواية والقصة الرومانسية في النقد البلاغي.

أما صلاح فضل فقدم تصوره حول أزمة البلاغة العربية وتجسدها عبر عدد من المفارقات. ثم قدم أحمد السعدني ورقة حول البناء اللغوي في النص القرآني وقد رصد البلاغة القرآنية من خلال المستوى الصوتي ومستوى الصورة.

في جلسات اليوم الثالث دارت المناقشات حول (البلاغة والنص الشعري والتقدي والتقلي والتجاعي): فافتتح فايز عارف (الأردن) الجلسة الأولى بورقة عنوانها سلطة النص في اختيار دلالات الشكل البلاغي. وقدم عبد الفتاح يوسف (مصر) بحثاً بعنوان: "السميعة والاستعارة في شعر العارشات" وهي مقارنة سيميائية تسعى إلى تحليل النصوص من خلال علاقتها بمرجعياتها. أما ياروسلاف استيتكيڤتش Jaroslav Stetkevych (مستشرق أمريكي) فقد ختمت ورقته للحديث عن بلاغة الرثاء في مراثي الدول والزعماء من خلال دراسة مقارنة بين كل من الأدب

اليوناني القديم نطقاً ونثرأ والشعر العربي قديماً وحديثاً. وحول مفهوم الحال والمقتضى في ضوء نظريات الخطاب والتلقي قدم صلاح رزق ورقته فبعد تتبعه لأنواع من الخلط والتداخل والتحديد والتحايز في أحيان أخرى بين مفهومي النص والخطاب، وحقل العمل ودائرة الانتماء في كل منهما. خلص رزق إلى القول: "بأن الخطاب يعني (النص اللفظي به في مقام تخاطبي هيمته) وبناء على ذلك فقد أصبح (علم تحليل الخطاب) هو المجال الذي يسمح بدراسة نص في إطار حضور متكامل ينتمي إلى موقع اجتماعي. وسياق تاريخي له مقصد محدد. عبر عنه بفعل كلامي ينطلق من أيديولوجيا متميزة، كما يعني حضور مثاق ينتمي إلى موقع اجتماعي وسياق تاريخي. ويتوجب عليه نوع من رد الفعل الكاشف عن فهم خاص للكلام، ومحاولة تأويله وصولاً إلى إبراز المقصود". ويقدم عماد عبد اللطيف مفهوم البلاغة النقدية Critical Rhetoric والقراءة الفاحصة Close Reading بوصفهما أهم اتجاهين بلاغيين في البلاغة المعاصرة طبقاً لـ Jasinski.

وفي الجلسة الرابعة تحدث برجى كراوس Jiri Kraus (التشيك) عن دور لبلاغة في الاتصال بين الثقافات. أما بيل أشكروفت Bill Ashcroft (استراليا) فقد تحدث تحت عنوان "مطويات نقدية" عن نشأة مصطلح يوتوبيا منذ أن صدر كتاب (يوتوبيا) لتوماس مان، ولقد شغلت فكرة المدينة الفاضلة الخيال الاستعماري بوصفها مكاناً يمكن اكتشافه وتغييره. وناقش أندراش كباتيوش Andras Kappangos (المجر) موضوع "حدود الترجمة" في العمل الأدبي في إطار اللغة والبلاغة. كما انتهت الجلسة بحديث سلفيتا شميركوفا (التشيك) عن البلاغة بين الثقافات المختلفة وذلك في إطار أفكارها حول حضور المؤلف في النصوص العلمية.

وفي جلسة البلاغة والحجاج أكد عبد الناصر حسن (مصر) في بحثه "أن هناك خطوات جديدة قفزت إليها البلاغيات الحديثة لعل من أهمها أن البلاغة الآن لم تعد تقتصر على الأبيي والشعري من لغة الخطاب بل أصبح الجمالي مجرد شائل من شواغلها التي راحت تألفها تمتد إلى علم التفاوض والساسة والخطاب اليومي الحيائي والخطاب الإعلامي.

وقدمت نهال النجار (مصر) بحثاً بعنوان: "البلاغة القضائية عند (جين أوستن) في رواية: (Pride & Prejudice)". وفي الإطار نفسه تحدث جميل عبد المجيد (مصر) تحت عنوان: "مدخل إلى بلاغة الخطاب القضائي". أما زينات عبد الفتاح (مصر) فقد خصصت حديثها عن "الحجاج" في تحليل لامارتين لسيرة الرسول P وقد سعت في بحثها إلى تحليل أفكار هذا الكاتب عن طريق دراسة استخدامه "للحجاج" ومدى توقيفه في إيراد البراهين والأدلة على أقواله. وبهذا أمكن أن تحكم بموضوعية على نظرة هذا المستشرق إلى النبي وإلى رسالته. وصولاً إلى أن تلك النظرة - على الرغم مما يشوبها من تعصب - تمثل خطوة جادة على طريق فهم أعمق للإسلام في الغرب.

وفي جلسات اليوم الرابع دارت الحوارات والنقاشات حول: بلاغة الصورة في الخطابات المختلفة: ففي الجلسة الأولى: قدم عبد الله الفيفي (سعودي) أطروحته حول الرواية وتداخل الأجناس في بلاغيات النص المعاصر. فقدم مصطلح "القصيدة الرواية" وهي عبارة عن قالب فني يتخلص من حدة الحضور ذي الوجود الكامل لكلا الجنسين - الشعري والروائي - كي ينشئ نطقاً جديداً من التناهي بينهما. وأقدمت مها سلام (مصر) مقاربة بلاغية حول رواية "القهمل" لـ "جون كونسي". وكشفت عن تجسيد الرواية لأفكار مجردة، مثل الفرق بين الواقع والوهم. والفجوة ما بين الأصالة والمحاكاة، كما أبانت عما تتميز به الرواية من تعدد مستويات السرد انعكاساً لفاهيم ما بعد الحداثة بوصفها "كتابة عن كتابة". كذلك فعلت الباحثة فدوى عبد الرحمن (مصر) وهي تبحث في إمكانيات التقاير في رواية "المرض الإنجليزي" للكاتب مايكل أوندايجي.

وفي الجلسة الثانية: تناول بريان إليوت (إنجليزي) العلاقة الوطيدة بين البلاغة وفن العمار الحديث. وقد حاول أن يوضح في ورقته إلى أي مدى تتخذ الحداثة المعاصرة، كما تتشعب بصفة

خاصة في نظرية لوكوربوزينه وممارسته على وجه الخصوص. طابعاً بلاغياً بصفة أساسية. وقدم بيتر هاجدو Peter Hajdu (المجرب) بحثاً بعنوان "السرد والبلاغة في التاريخ الأدبي" تناول العلاقة بين القصص والبلاغة في شكل واحد ومحدد من الكتابة وهو التاريخ الأدبي.

وفي الجلسة الثالثة: نال السرد النسائي عدداً من الدراسات لعل من أبرزها ما قدمه محمد عبد المطلب (مصر) بعنوان: "بلاغة السرد النسوي". وقد بدأ دراسته بتأسيس معرفي لثلاثة مصطلحات جوهرية في الموضوع هي: بلاغة، سرد، نسوي. ثم انتقل من ذلك إلى مفهوم الأدب النسوي الذي قام برصده عبر ثلاثة محاور: الأول: الأنثى. بوصفها نتيجة للسرد وهنا ينحصر الإبداع في الأنثى وحدها، والثاني الأنثى موضوعاً للسرد وهنا يكون الإبداع شركة بين الأنثى والذكر، والثالث الأنثى بوصفها مثلية للسرد. وقد تعامل مع النصوص السردية النسوية عبر هذه المراحل الثلاث وكيفية حضور الأنثى داخل النص السردية. وهو حضور يخضع لمعامل مختلفة مثل الواقع الاجتماعي، وظروف التربية والنشأة، أو التراكم الثقافي. وقد ينحصر في الجسد الأنثوي بوصفه للكتابة الخاصة بالأنثى. وقد اتجهت الدراسة إلى متابعة المنتج السردية النسوي مستخلصة أهم تقنياته التي شكلت خصوصية، وفي مقدمتها: ارتفاع الصوت النسوي كماً وكيفاً في معظم السرد النسوي ثم رصد القهر الذكوري السلط على الأنثى. ثم رد فعل ذلك بظهور اتجاهات سردية مقاومة للقهر، بل يتجاوز ذلك إلى دمج الذكورة بالإضافة إلى تقنيات فنية مثل: الاسترجاع والأحداث الشعرية وإطالة السرد. وكلها تقنيات حاضرة في السرد النسوي على وجه العموم. أما سعاد المانع (سعودية) فقد أشارت في ورقتها إلى بلاغة الانتصار للمرأة في النقد الأدبي المعاصر. وأن هذه البلاغة تسود الآن في الدراسات التاريخية والاجتماعية. كما أشارت إلى أن البلاغة في صلتها بالدراسات النسوية تمثل زاوية جديدة في الكتابات العربية في وقتنا الراهن. ومن الأوراق البحثية ورقة روزالين لونجاهو Roselyne H. Lungaho حول "مسألة التحليل البلاغي النسائي الغربي للنصوص الأدبية الإفريقية"، حيث كشفت الباحثة عن أن النقد الراديكالي النسائي في الغرب هو العنصر المسيطر على النقد المعاصر للأدب الإفريقي. ولكنه مبني على أفكار قابلة للنقد.

وفي الجلسة الرابعة: يرى هاجدو أن التاريخ قد درس بوصفه نوعاً من أنواع القصص أكثر من مرة أو على الأقل منذ صدور كتاب هايدن وايت "ما وراء التاريخ" Metahistory. ومن السرد والبلاغة عبر التاريخ الأدبي ينتقل بنا الباحث تيهيل حداد (الأردن) إلى بحث بعنوان: "من سرد البلاغة إلى بلاغة السرد". ومن بلاغة السرد إلى بلاغة الصورة ينقلنا شعيب حليفي (الغرب) حيث قدم مقاربة لبلاغة الصورة في الرواية.

وفي اليوم الخامس والأخير وتحت عنوان: البلاغة والفنون البصرية، البلاغة والتأويل، قدم علاء عبد الهادي (مصري) ورقته حول "بلاغة الشعرية المسرحية"، وقدم صلاح حسنين ورقته حول توليد الاستعارة من خلال الدرس النقدي والبلاغي. وطرحته مي أحمد يوسف (أردنية) ورقتها حول قراءة تحليلية من خلال الدخول إلى الجو الفكري للشاعر، ومن خلال إخراج بعض المفاهيم الكامنة في بعض الاستعارات والتشبيهات الشائعة التي إذا أولفناها عناية أكبر لبدت لنا أعقد وأبعد دلالة مما ألفناه في القراءة التقليدية للشعر.

واختتمت الجلسة الأخيرة بورقة للباحثة أمل محمد الأنور (مصرية) بموضوع عن الصورة عند (ميشيل تورييه: أنماط وأبعاد) دراسة في رواية: "قطرة الذهب" حيث قدمت تأويلات طريفة لهذا النص الذي يستمد رؤيته من الأبعاد الأدبية ذات الطابع الفلسفي.

وفي الحفل الختامي للمؤتمر قدمت نهال التجار عرضاً موجزاً لأهم توصيات المؤتمر.

الترجمة والصراع:

ف

وصف سردي

تأليف : منى بيكر عرض : مصطفى رياض

تشغل منى بيكر حاليًا منصب أستاذ ومدير مركز دراسات الترجمة والثقافة بجامعة مانستر بالملكة المتحدة، وهي باحثة مصرية المولد استقرت بالملكة المتحدة حيث أصدرت العديد من الدراسات في مجال الترجمة ووضعت نموذجًا لتدريب المترجمين في كتاب تعليمي بعنوان "بعبارة أخرى" In Other Words. وقد أعيدت طباعته عشر مرات منذ صدوره عن دار نشر روتلديج في عام ١٩٩٢، كما قامت بتحرير "موسوعة روتلديج لدراسات الترجمة" Routledge Encyclopedia of Translation Studies (٢٠٠١). وتشغل منى بيكر أيضًا منصب المدير التحريري لدار نشر سانت جيمس المعنية بإصدار الكتب والدراسات في مجال علم الترجمة. كما أنها المحرر المؤسس لدورية "ذا ترانسليكتور" The Translator. وهي إلى جانب ذلك ناشطة واعية بأبعاد الصراع العربي الإسرائيلي. ويعكس موقعها الخاص على الشبكة الدولية www.monabaker.com ذلك التنوع الحصب في اهتماماتها الأكاديمية والسياسية. وتنبئ من خللاله منهجًا يقيم الصلة بين أمرين، أولهما يتعلل في متابعة نشاط الترجمة والتظهير له في عالم يُدفع دفعا في اتجاه العولة وتهاوى الحدود بين شعوبه ودوله لصالح أيديولوجية تكرس صراعا ثنائيا بين قوى "الخير" وقوى "الشر" وتتزعزع بصدام مزعوم بين الحضارات. ويتعلل الثاني في بيان دور المترجم الذي تعاطف على سوء تلك العمليات وصار له أكبر الأثر في الترويج لشل تلك الأيديولوجيا أو الوقوف لها بالرصاد لكشفها أو لقاومتها.

ويجمع آخر إصدارات منى بيكر وهو كتابها "الترجمة والصراع: وصف سردي"^{١٧} (٢٠٠٦) ما بين هذين التيارين اللذين يشكلان مفاً محور منهجها النقدي: الترجمة من حيث كونها نشاطاً مهنيًا تتمتع بممارسته بمعزل عن الأيديولوجيات السائدة، وصراع القوى في عالنا المعاصر وما ارتبط به من تفسيرات نقدية قامت على توظيف أدوات اتجاه ما بعد الحداثة وأبرزها التكتيكية. ويمثل أحدث ما ألفته منى بيكر من دراسات، "الترجمة والصراع: وصف سردي"، علامة هامة في مجال دراسات الترجمة لما يضيفه للاتجاه اللغوي في حقل تلك الدراسات منذ تسعينيات القرن الماضي لتأسيس رؤية ثقافية تتخطى الحدود الضيقة للتحليل اللغوي وتكشف

على مستوى التنظير والممارسة ما ينتجه المترجم متأثراً بالأبعاد الثقافية السائدة. ولعل رؤية إيمانان إيفن-زوهار Itaman Even-Zohar للترجمة بوصفها نشاطاً مؤسّساً على العلاقات القائمة في إطار الثقافات تمثل نقطة الانطلاق لدراسات خصبة أثرت فهمنا لعملية الترجمة وسلطت أضواءً كاشفة على دورها الملحن في بعض الأحيان وغير الملحن في أحيان أخرى في المجال العام.

وتعد منى بيكر واحدة من رواد دراسات الترجمة التي تبحث في التشايف وصلته بإنتاج المترجم ودوره في الحياة العامة. ولعل بحثها الملّون *Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?* (١٩٩٦)^{١٠}

إرهاصاً لذلك التوجّه الذي سارت في مشروعهها البحثي على هُذَيْه. وقد قدمت مداخلته تحت عنوان "دور الترجمة في إدارة الصراع الثقافي/السياسي" ضمن مؤتمر "الترجمة وتفاعل الثقافات" الذي عُقد في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (٢٩ مايو - ١ يونيو ٢٠٠٤) وهي أساس البحث الذي بادرت "فصول" بنشر ترجمته له أعدها حازم عزمي (العدد ٦٦، ربيع ٢٠٠٥) تحت عنوان "ترجمة السرديات - سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات" ليُقدم بوصفه النص الاستهلالي في العدد الخاص بأسئلة الثقافة الراهنة^{١١}. وتُصدر منى بيكر أحدث مؤلفاتها "الترجمة والصراع" لتفصّل ما أجمَلته في مداخلتها وبحثها الشار إليه وتقدم رؤيتها من خلال نظرية السرديات لدى علماء الاجتماع، فتقيم نظاماً متوازناً ومتكاملاً من وحي هذه النظرية يعدل من رؤيتها لنظرية الترجمة ذاتها ويحدد عناصر لتقييم عمل المترجم بل ويضعه أمام مسؤولياته في المجال العام.

يقع الكتاب في ٢٠٢ صفحة من القطع المتوسط. وينقسم إلى مقدمة نتعرف من خلالها على إشكاليات البحث والمنهج المقترح لرصدها وتحليلها تمهيداً لإيجاد الحلول لها. يعقبها ستة فصول تحمل العناوين التالية على التوالي: التعريف بنظرية السرديات *Introducing narrative theory* وخارطة السرديات *A typology of narrative theory*. وفصلان في فهم أساليب السرديات في التأثير: *Understanding how narratives work: features of narrativity* و *Framing narrative theory*. وتقييم السرديات: *Assessing narratives: the narrative paradigm*. يلي الفصول معجم بالمصطلحات الوارد معظمها من علم الاجتماع والتي تفيد منها منى بيكر في إقامة منهجها في تقييم الترجمة وأداء المترجم. يلي ذلك هوامش شافية لفصول الكتاب تحمل شروحاً وتعليقات وإشارات لنظريات الترجمة والتقد المعاصر ذات الصلة بموضوع الكتاب. وثبت بالمراجع يضم ذخيرة من الكتابات النقدية في علم الترجمة المعاصر منذ منتصف القرن الماضي حتى الآن.

تقدم منى بيكر الترجمة بوصفها علماً نظرياً وممارسة عملية على ضوء النظريات الحديثة لعلم الاجتماع التي تتناول مفهوم السرديات من حيث نشأتها وانتشارها وأثرها في تشكيل الواقع وكذا الدراسات الثقافية المعاصرة، وهي بذلك تتبني منهجاً يَبْنِيْاً ينزّل نظرية الترجمة وفعلها موقعاً في السياق الاجتماعي والسياسي يتجاوز التصور القاصر لعلم الترجمة الذي يجعل منها تدريباً لغوياً خالصاً. ويؤدّي تغيُّر دور الترجمة ورسد ممارساتها في إطار العلوم الإنسانية الأرحب إلى الاهتمام بدور المترجم، وبصفة خاصة دوره في عالمنا المعاصر الذي كادت حدود دوله ومجتمعاته تنهار أمام الصراعات التي تتأثرت شظاياها من بؤر ملتزمة في عالم ما بعد ١١ سبتمبر الذي تسري فيه مقولة صراع الحضارات وتلكي بالتالي نيران الحروب في أفغانستان والعراق ولبنان والأراضي الفلسطينية المحتلة.

وتُعيّز منى بيكر في الفصل الأول بين السرديات بوصفها وسيلة لغوية أدبية من وسائل التعبير المتاحة والسرديات بوصفها كيانات ذهنية تشكل هي ذاتها وسائل توليد الصراع بين

أطرافه وإكائه وتمثيله على كافة مستويات المجتمع الإنساني. وتعتمد في رؤيتها على نظريات في علم الاجتماع لسومرز Somers & Gibson، ولسومرز وجيبسون Somers & Gibson التي تقدم بدورها السرديات على أنها "الصيغة الأساسية والحتمية" - بألف لام التعريف - والتي تشكل جميع خبراتنا وتجاربنا في العالم، ذلك أن كل شيء، ندرکه "ليس سوى نتائج لقصص ذات خيوط منسجعة ومتداخلة يمسها اللاعلمون الاجتماعيون أنفسهم داخل نسجها" (Somers & Gibson 1994: 41).^{١٧} كما تعتمد على رؤية عالم الاجتماع ستيفن لوكس Steven Lukes التي عرضها في كتابه "مفهوم القوة: نظرة راديكالية"^{١٨} حيث يقدم رؤية لمفهوم القوة تتخطى ما اصطح عليه من تعريف للقوة التي تبدو مظاهرها واضحة للعيان. وتقوم على تعريف مفاهيم يؤكد تشكيل القيم والثوابت والأيديولوجيات من خلال التفاعل الاجتماعي. ويرى لوكس أن كافة أشكال التفاعل الاجتماعي تتضمن صراعاً للقوى إذ إن الأفكار تعمل من خلال اللغة واستخداماتها ولذلك فإن قياس القوى لا يتم إلا من خلال الاستنتاج إذ لا يهدي الباحث محاولة رصد أي مظاهر خارجية لممارسات تلك القوى حيث إن لها تبدو ظاهرة. كما أن تلك القوى غير المنظورة تتخلل فكر المجتمعات وتطبع الأفراد بها فيقبلونها بوصفها من السلطات.

وتلفت منى بيكر النظر إلى ما في نظرية لوكس عن السرديات من تداخل مع مفهوم الخطاب لدى ميشيل فوكو Michel Foucault ومفهوم الأسطورة لدى رولان بارت Roland Barthes وخاصة في ما يتصل بالأثر التطبيعي normalizing effect لأشكال التمثيل التي تنتشر في المجال العام. فوفقاً لفوكو يسيطر أي نظام على نشأة الأفكار وثنويها في أذهان تابعيه ويبلور خطاباً يحدد "طبيعة" الأشياء من حيث كونها صحيحة أو خاطئة، وطيبة أو شريرة، وسوية أو شاذة، فتتحول بعد ذلك إلى حقائق واضحة بذاتها ويجرى تطبيعها. أما رولان بارت فقد وجه اهتمامه بالعلامات اللينة القوية التي يطلق عليها الأساطير الحديثة والتي تخضع للتطبيع بتأثير الأيديولوجيات البورجوازية وما تفرضه من قيم اجتماعية. غير أن منى بيكر تنأى بالمفهوم الخاص بالسرديات كما وظفته في دراستها عن ما يتصف به من تجريد لدى فوكو وما يتصف به من وجود محدود في نظام بارت السيميولوجي. وترسم في الفصل الثاني ملامح نظرية السرد بأبعادها الجديدة فلا تقتصر مفهوم السرديات على مجال التمثيل العام public representation بل تتخطى هذا المجال، مثل ما يقضي توطينها للمصطلح المقتبس من علم الاجتماع، كي تطبق على الحكايات الفردية وغيرها من الحكايات على نحو يجسد اللاعالمين السياسيين على الساحة، وهي حريصة كل الحرص على تأكيد الغزى السياسي للسرديات وما يصحبها من صراع في مرحلتي إنشائها واستقبالها بما يؤدي إلى إنتاج لبنية القوى وتوليف السبل إلى نقد هذه البنية في الوقت ذاته.

وتنقد منى بيكر الفصل الثالث لعرض أنماط السرديات التي تصمم في ابتهاج الأحداث construction of events^{١٩} بحسب نظرية سومرز وجيبسون. وهي السرديات الأنطولوجية ontological، والسرديات العامة public، والسرديات المفاهيمية conceptual، والسرديات الشارحة meta-narratives. فالسرديات الأنطولوجية هي القصص أو الحكايات التي تنتج عن تفاعل الأفراد بعضهم مع بعض في حيز زمني معين ويرويها كل فرد لنفسه ليحدد موقعه من العالم، ومثال ذلك يبدو في القوود التي يبتئها الفرد لنفسه فلا يتخطى حدودها من جراء وجوده في مجتمع تنوده سرديات عنصرية أو قائمة على أي شكل من أشكال التمييز. أما السرديات العامة فهي مجموعة القصص أو الحكايات التي تضعها الصياغة الاجتماعية لما يعلو على مستوى الفرد من أسرة، ومؤسسات دينية وسياسية وتعليمية وإعلامية. وتروج لها، ومثال ذلك ما يشيع عن سهولة الحراك الاجتماعي للفرد داخل المجتمع الأمريكي. وتنتقل منى بيكر السرديات المفاهيمية من سومرز وجيبسون بوصفها المفاهيم والشروحات التي يبتئها الباحثون الاجتماعيون.

وتلجأ للتوسيع نطاق هذا التعريف لينطبق على مجالات البحوث العلمية والإنسانية جميعها فيقوم الباحثون بتكوين سرديات تتصل بمجال بحثهم وموضوعه ويتوجهون بها لبعضهم البعض وللآخرين. وتقدم منى بيكر العديد من الأمثلة لما لهذا الضرب من السرديات من تأثير بالغ على تشكيل الواقع، ومن هذه الأمثلة مقولات هنتنجتون عن صراع الحضارات، وما أورده رفاهيل باتاي، الباحث الأنثروبولوجي من تصورات في كتابه "العقل العربي" حول سلوكيات الشخصية العربية التي "لا تعي إلا لغة القوة وتخشى أكثر ما تخشى الشعور بالخزي أو التعرض للإذلال". أما النيتسارديات أو السرديات الشارحة فإنها تلك السرديات التي تشكل نظرياتها ومفاهيمها الاجتماعية مثل التقدم والتطوير والتصنيع.

وتخلص منى بيكر الفصلين التاليين، الرابع والخامس، لتوضيح السمات التي تبتني من خلالها السرديات العالم الذي نعرفه. وتلك السمات هي: البعد العلائقي relationality، والرسم السببي للحدثكا causal emplotment، والاستحواذ الانتقائي selective appropriation، والبعد الزمني temporality، والافترد particularity، وتحديد النوع genericness، والتطبيع normativeness، والراكمة السردية narrative accrual. وتؤكد منى بيكر على التداخل ما بين هذه السمات وتواجدها المشترك في السرديات.

وتلجأ منى بيكر في الفصل السادس لفهوم الإطار كما فسّله جولمان والباحثون في مجال الحركات الاجتماعية لتوضيح السبل التي يبرز المترجمون وناشرو أعمالهم ومحروبوها من خلالها السرديات التي يُرمز إليها في النص أو يعدولونها أو يهدمونها. ويسهمون بذلك في تشكيل الواقع الاجتماعي. وتستعرض تلك السبل التي تتخطى حدود اللغة لتشمل التبرة في حالة الترجمة الغورية، وتقنيات الطباعة، والألوان. والصور في حالة الترجمة التحريرية. وتصدر منى بيكر عن فرضية مؤداها أن المترجمين في إمكانهم اللجوء إلى استراتيجيات لتعزّز أو هدم بعض أوجه السرديات التي يتوسطون لنقلها وذلك على نحو صريح أو ضمني فلا يقتصر دورهم على تلقي تكليفات الترجمة والقيام بها. فالترجمون ليسوا منعزلين عن مجتمعاتهم وألما مثلهم مثل أهل الهم الأخرى في تحمل مسؤولية عملهم. فهم مسؤولون عن النصوص التي يترجمونها والتي تسهم في صورتها المترجمة في خلق الواقع الاجتماعي أو مناقشته أو تنده.

وتعالج منى بيكر في الفصل السابع والأخير قضية تقييم السرديات على نحو يأخذ في الاعتبار أن من يقوم بعملية التقييم لا يمكنه الإفلات من السردية التي تشكل له العالم وتضع الحدود لرويته. وبالتالي لا يوجد مجال للقول بإمكانية تحقيق رؤية "موضوعية" تصدر بها أحكامنا على أي سردية. وعلى الرغم من إقرار منى بيكر بانفعاسنا في السرديات فإنها تؤمن بقدرة العقل على مراجعة مساره وتقدم نموذجاً وضعه والتر فيشر Walter Fisher يمكننا من تقصي الأسباب التي تدعونا لقبول السرديات أو رفضها من منطلق موقفاً إذا لم يعد هناك مجال "لعالية" التقيم. فالنموذج السردية الذي يستخدمه فيشر يقر بانفعاسنا قيعنا تحت لواء منطقا العقلاني في إطار السردية التي تنتمي إليها. ويقدم فيشر نموذجاً على مبدئين أولهما الترابط اللطقي coherence ويشمل الترابط اللطقي على مستوى البنية أو استقامة الحجج structural (or coherence argumentative)، وعلى المستوى السادي material coherence أي صلة السردية بغيرها من السرديات التي تتناول القضية ذاتها، وعلى مستوى الشخصيات

characterological لتحديد مدى مصداقيتها، وثانيهما الأمانة fidelity، التي تقضي بتقييم السردية من حيث سلامة منطقها وصحة قيمها. وترى منى بيكر أنه على الرغم من الانتقادات الموجهة لنموذج فيشر من حيث أنه يعلي من شأن النموذج السردية في مقابل النموذج العقلاني للتخصص، فإنها ترى فيه نموذجاً صالحاً لإبراز الاتجاهات التقييمية ومفصلاً المجال على نحو

ديمقراطي لا يتوافر لمنطق النخبة، كما أنه يتوافق مع منهجها الخاص بالترجمة على ضوء السرديات.

إن كتاب "الترجمة والصراع: وصف سردي" لمنى بيكر بما احتواه من نظير، وما اقترحه من نموذج لتقد النصوص المترجمة، بالإضافة إلى وضعه المترجمين أمام مسؤولياتهم تجاه نشر ما تحتويه أعمالهم من سرديات، يعد علامة بارزة في مجال دراسات الترجمة. ولا شك أنه سيسهم في إعداد جيل جديد من المترجمين الذين يتوافر لديهم الوعي بأبعاد عملهم. كما أن هذا الكتاب لا يكتفى من أساتذة الترجمة وطلابها وممارسيها، ويمهد الطريق للعديد من الدراسات التطبيقية التي تعتمد النموذج الذي طرحه والذي تتجلى قيمته في ما يثبته من تأصيل للاتجاه الميتافيزيقي الذي يؤكد على الأبعاد الثقافية لعملية الترجمة، وإن لم يزل يعتمد الأدوات اللغوية ضمن وسائله.

الهوامش:

1 - Mona Baker (2006) *Translation and Conflict: A Narrative Account*. London and New York, Routledge.

2 - Mona Baker (1996) *Linguistics and Cultural Studies: Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?* In Lauer, Gerzymisch-Abrogast, Haller and Steiner (eds.), *Übersetzungswissenschaft im Umbruch, Festschrift für Wils zum 70. Geburtstag*, Tübingen: Gunter Narr.

3 - منى بيكر. ترجمة السرديات/سرديات الترجمة: هل هنا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟ ترجمة حازم عزمي، فصول، أسئلة الثقافة الرابعة، العدد ٦٦، ربيع ٢٠٠٥، ٢٢ - ٣٤. (يستند عارض الكتاب في استخدامه للمصطلحات العربية إلى ترجمة حازم عزمي الذي بذل جهداً علمياً محموداً في ترجمة تلك المصطلحات الواردة في نص منى بيكر إلى العربية).

4 - المرجع السابق، صفحة ٢٢.

5 - Steven Lukes (1974) *Power: A Radical View*, Basingstoke and London: Macmillan Education.

6 - انظر هامش المترجم، حازم عزمي، منى بيكر (٢٠٠٥)، صفحة ٣٦.

بحوث في الشعرية

مفاهيم وانجاسات

ف

تأليف: أحمد الجوة / عرض: ماجد مصطفى

ماذا يعني مصطلح "الشعرية"؟ وما تاريخه في الكتابات النقدية والتنظيرية العربية والغربية قديماً وحديثاً؟ وما علاقته دلاليًا واصطلاحياً بالمصطلح البلاغي القديم "الإنشاء" أو "الإنشائية"؟ كل هذه الأسئلة يحاول الإجابة عنها الباحث التونسي "أحمد الجوة" في كتابه الضخم "بحوث في الشعرية: مفاهيم واتجاهات" (٥٠٠ صفحة).

و"أحمد الجوة" مهتم بالأدب العربي الحديث شعراً ونثراً ليس في مجال النقد التطبيقي فقط بل من خلال إطار تنظيري أوسع هو بحث "نظرية الأدب"، لذلك يتدرج عمله هذا في إطار نظرية الأدب بوجه عام وبمسألة الأجناس الأدبية بشكل خاص. وتحديداً: الشعر والمسألة الشعرية. أما منهجه فليس منهجاً تطبيقياً قوامه تحليل عينة من مدونة شاعر واحد أو عدة شعراء، يشتركون في الانتماء إلى حركة شعرية واحدة ويختلفون في تجاربهم الإبداعية، وإنما هو - كما يقول المؤلف - منهج وليق الصلة بالنقد "المعموري"، أساسه ضبط التصورات النقدية، وإقامة الشبكات الصطلحية (راجع: توفيق الزبيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية). والتصور عبارة عن حصول صورة الشيء في العقل، وهو بهذا المعنى مرادف للعلم، والتصورات هي العاني العامة المجردة.

وقد أثر المؤلف أن يعالج مفهوم الشعرية والإنشائية عبر المصور من خلال أربعة أسماء كبرى في تاريخ النقد: اثنان منها غربيان والآخران عربيان. لذلك جاء كتابه الضخم في قسمين كبيرين، وأربعة أبواب، على النحو الآتي:

الباب الأول: إنشائية المحاكاة في "كتاب الشعر" لـ"أرسطو"

الباب الثاني: شعرية التخيل في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"

الباب الثالث: إنشائية المدول في أعمال "جان كوهين"

الباب الرابع: شعرية "كمال أبو ديب" ومراجعتها الغربية والعربية

ويبدأ المؤلف - في المقدمة - بتحرير المصطلح الذي سوف تدور حوله كل مباحث الكتاب، وهو: "الإنشائية" La poétique. وهو التصور الأكبر رواجاً في الدراسات العربية الخاصة بالعملية الإبداعية، وبنظرية الأدب وبالدراسة الأجتناسية. والإنشائية في الأصل نظرية في الشعر التمثيلي عند أرسطو، ولكن كان الشعر مستقياً متصوراً الإنشائية أحقاباً طويلة لبان غنائية الإنشائيين انصرفت إلى فنون أدبية طارئة النشأة. وليس ما صار اليوم معروفاً بإنشائية الشعر في

القائمة والتأخرة والمثل والرواية والرسالة والأقصوصة سوى دليل قاطع على أن الإنشائية ميدان واسع حتى إن "جماعة فلسفة الفن والإبداع" ذهبت إلى اعتبارها تسمية تنطبق على سائر العمليات الإبداعية حتى في مجال الاقتصاد وفي علم الاجتماع وفي ميدان السياسة بل وفي الرياضيات والفلسفة. ومجمل القول عند أعضاء هذه الجماعة أن الإنشائية هي دراسة البنية الحركية التي تنشأ المؤلف - فرداً كان أو جماعة - إلى أثر من الآثار.

وقد حرص المؤلف على تقديم عدد من أفكار عبد السلام السدي ومناقشتها لأنها تثير مسائل السألة الاصطلاحية، فـ "الشعرية" من وجهة نظر السدي - في بحثه (الأزواج والمائلة في المصطلح النقدي) - هي "الصورة الثلثي من التمهيد الاسمي عن طريق آلية التوليد الاشتقاقي، بتجريد الاسم من الاسم بفصل قالب المصدر الصناعي. وهو يتنبه إلى أن المعنى الحقيقي لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبكر مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي لقابله اليوناني (الإنشائية Poietikos - La poietique)، وإلى أن أول سبيل يتعين الإلحاح إليه هو السياق الذي يرد فيه لفظ الشعرية منزوعاً عنه ما قد يوحي بأنه يخص الشعر دون أي ضرب آخر من شروب تركيب الكلام. ولم يغفل السدي عن تفسير ظاهرة التمهيد فعدّها متانة بوجه خاص عن طريق الأعمال النقدية للترجمة وذكر مثلاً على ذلك كتابات "سفيثان تودوروف". أما ترجمة شكري البهخوت ورجاء بن سلامة لكتاب تودوروف "البويطيقا" (Poétique)، بـ "الشعرية" (دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧)، فهي - حسب السدي - ترجمة دقيقة متكاملة، وفي تقديمهما للترجمة ما يؤكد وعي المترجمين بأن الشعرية تهتم بأخص خصائص النصوص الوسومة بـ "الأدبية". وفيه موقف نقدي من النهج البنيوي ومن النظرية الشعرية.

ويتابع المؤلف فحص مصطلح الشعرية ودلالاته الاصطلاحية في المؤلفات العربية والترجمة، فيجد أن هذه التأليف التي يتضمن عنوانها لفظ "الشعرية" مفهوماً أو نظرية أو دراسة نصية يمكن تقسيمها قسمين يختلفان مقصداً واتجاهاً: القسم الأول يعنى بالضبط المفهوم للشعر والشعرية كما تصورهما العلماء بالشعر والفلاسفة المسلمون والنقاد والبالغون (جابر عصفور: "مفهوم الشعر"، وألفت كمال الروبي: "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين"، مثلاً). والقسم الثاني يعنى بالتحاليل النصية ولا يخرج العمل فيها على النقد التطبيقي الذي يركز فيه الجهد على خصائص البناء وطرائق الأداء التي ينتهجها الشعراء عند كتابة نصوصهم (شريل داغر: "الشعرية العربية الحديثة"، وتوفيق بكار: "شعريات عربية"، مثلاً).

ويستعرض المؤلف عمله في كتابه بالكلام عن قسمه الأول الذي يضم البابين الأول والثاني: خصصنا أول الأبواب لإنشائية المحاكاة في "كتاب الشعر" لـ "أرسطو" لأن المحاكاة فيه متصور إنشائي مركزي عليه مدارات الشعر التمثيلي بأجناسه الكبرى التي شئى الفيلسوف بالحدود مكوناتها وبسط ما بينها من الائتلاف والاختلاف. والمحاكاة والدة مصطلحية تنجب الحكاية والتعريف والتطهير والإيقاع والعبارة. وبها جميعها تُنسج الشبكة المصطنحية وتترابط الدوائر المفهومية في هذا الكتاب. والباب الثاني معقود بمصنف عربي شلم مثل محصلة ما بلغه التنظير للشعرية عند العرب نقاداً وفلاسفة. ففي "منهاج البلاغة" وسراج الأدباء" قدم حازم القرطاجني أفكاراً تشعبت أصولها وتفرعت مباحثها، وكان تصويره للتخييل مركزاً نظرياً تأسست عليه نظريته في الشعرية. لكن التخييل في "المنهاج" لم يُلغ النظر في المحاكاة وفي استخدام أفكار تشي بالأثر الأرسطي في شعرية حازم... [و] ستكون دراستنا للمفاهيم وأنسقة التصورات في هذين البابين نازعة في الغالب إلى بناء المؤلف وإظهار المختلف بين الفيلسوف الإغريقي والنظر العربي للشعرية. والقسم الثاني من الكتاب مظاهر للقسم الأول، فكما جعل المؤلف "كتاب الشعر" لـ "أرسطو" مرآة عاكسة لكتاب "المنهاج" للقرطاجني، بحثاً عن التشابه من التصورات وعن وجوه التعديل

فيها بحكم ما أسماه "قوانين الهجرة المصلحية"، أراد أن يكون تنظير الباحث الفرنسي "جان كوهين" للشعرية وصياغته لاصطلاحاتها مرآة أخرى تعكس طبيعة التنظير العربي مقارنة بالأفكار التي أفادها الناقد البنيوي السوري كمال أبو ديب - في كتابه "في الشعرية" (ط ١٩٨٧) - من أصول واتجاهات نظرية متنوعة ومتاعدة أيضاً، نظراً لطبيعته النظرية.

فالباب الثالث انتقل من إنشائية المحاكاة وشعرية التخيل إلى الإنشائية الموضوعية (حسب دافيد فونتين: Objectives) التي أكدّت استقلال الأدب وفصلته عن كل غاية أو مقصد ليس من طبيعته. وليس اختيار ما كتبه "جان كوهين" من مؤلفات ومقالات سوى بحث عن الكيفية التي فكر بها هذا الباحث الفرنسي في الشعرية حين رام دراسة الشعر الفرنسي في أطلاله المتعاقبة - داسة محايدة معتمدة منهج اللسانيين والأسلوبية الإحصائية. والمؤلف - في هذا الباب - وقوف مطوّل على أبرز مفهوم تردد استخدامه في كتابات "كوهين". ونظراً لدقّ في تصور "كوهين" لـ "العدول" بما هو عنده معيار يميز شعراً من شعر وييسر للباحث قياس درجة "الشعرية" في الكلام. ويبرز الفارق الأساسي بين الشعر والنثر.

والباب الرابع محاولة من المؤلف للتثبّت مما جاء في كتاب "في الشعرية" وما أسماه كمال أبو ديب: "تجسيذاً لروية شخصية للشعرية وطرحاً لنظرية تتجاوز الصياغات المطروحة الآن في هذا المجال". وأيضاً محاولة لتفحص حقيقة المفاهيم التي صاغها أبو ديب بحثاً عن نسق مثبوت في حكم تنظيره للشعرية. ولما اصطّح عليه بالفجوة: مسافة التوتر. فجوهر هذا الباب الأخير - كما يقول المؤلف - تفكيك للدوائر المفهومية التي رسمها أبو ديب دائرة فدائرة، ولتقس لركائز التنظير ولدى الوفاء والتأمل لما يندرج في هذا التنظير للشعرية من أفكار الآخرين.

ويستخلص المؤلف عدداً من النتائج العامة، أهمها: صعوبة استدعاء المفاهيم وتعقّد رحلتها من بيئة ثقافية إلى بيئة تغايرها تصوراً للعملية الإبداعية وممارسة لها، فمفهوم المحاكاة الأرسطي لم يقطع التأقلم مع نظرية الأدب عند العرب لأن الفلاسفة والبلاغيين لم يستوعبوا هذا التصور الذي نشأ في ثقافة المسرح والشعر التمثيلي.

كما أن هناك اختلافاً بين النظر العربي القديم (حازم القرطاجني نموذجاً) وبين نظيره الحديث (كمال أبو ديب نموذجاً) في التعامل مع مفاهيم الشعرية. والسبب في ذلك - من وجهة نظر المؤلف - أن المنظر القديم لم تُنح له فرصة الوصول إلى "النصوص الأصلية". فكان تعامله معها عبر الوسائط الناقلة والشروح المحرّقة في الغالب. فلما تأبى عليه فهمها وتعمّر الوصول إلى "حقيقتها" بسبب اختلاف الأذهان وتغاير الثقافات. أراد أن يحصل منها ما يدعم به طبيعته شعره ويثبت أركان النظرية التي ورثها. أما المنظر العربي الحديث فقد تيسر له الاطلاع المباشر على نصوص المنظرين الغربيين في لغاتها الأصلية، لكن تقديمه للمعجز النظري الغربي ظل دون ما هو مأمول، ولا غرابة في ذلك فالراهن التقدي العالي هذا شديد التعمّد. والمفاهيم والمتصورات تتجدد وتتبدّل سريعاً بما لا يقاس به ما كان في أوقات سابقة.

وعلى كل حال فالكلمة النهائية في العلم لم تُقُلْ بعد. لكن كتاب "بحوث في الشعرية" إسهام جاد ومهم من باحث عربي في مجال نظرية الأدب. سعياً منه نحو بلورة مفاهيم أكثر وضوحاً ودقّة وانضباطاً في ثقافتنا العربية التي - كما أشار تورّ - تحاول ملاحقة كل ما يستجد. من حولها، في مجالات العلوم الإنسانية. نظراً وتطبيقاً.

الهوامش :

- (١) أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاس. مطبعة الشفيق الشفيق، صفاس - الجمهورية التونسية، 2004.

فصول نص



محمود الضبع

dab3@moa.gov.om

المدونات الأدبية :

تعد المدونات الأدبية إحدى محاولات التعبير المعاصرة . وأحد أشكال المعلوماتية . يوصفها البديل الأسرع للنشر الورقي للطبوع . إذ لا يحتاج التعامل مع الشبكة الدولية للمعلومات سوى دقائق قليلة لإنشاء مدونة على الفضاء الإلكتروني . تسمح له بالتعبير الحر عن رأيه دون معوقات أو قيود سواء باستخدام تقنية النص العادي البسيط . أو استخدام النص الفائق الذي يتضمن روابط وإحالات إلى مدونات ومواقع إلكترونية أخرى . إضافة إلى الإمكانيات التي تفتحها المدونة أمام استخدام التقنيات الصوتية . والصور وملفات الفيديو.

ولإنشاء مدونة يكفي الدخول على أي من المواقع التي تعطي إمكانية إنشائها . ومن ثم اتباع الخطوات الإرشادية البسيطة لعمل المدونة . والتي تكفل سرية شخصية صاحبها إذا أراد . وهو ما سمح بحريات متعددة في التعبير عن الرأي . وفتح الباب أمام مستخدمي النت في المشاركة والتواجد ونشر الفكر . وشيئا فشيئا تتحول المدونة إلى أرشيف تاريخي مفتوح أمام التلقي ومتصفح النت . ومبتدئ فكري . وقناة تواصل مع العالم المعلوماتي . ومع المهتمين في مجالات تخصص صاحب المدونة.

وتعد المدونات شكلا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر نظرا لاهتمام بعض أصحابها بنشر إبداعاتهم الشعرية والقصصية والسرحة . وإسهاماتهم النقدية . ومن ثم تلقي التعليقات عليها . وإثارة المناقشات حولها . مما حولها إلى منابر إعلامية لا تقل مكانة عند أصحابها من أشكال وقنوات الإعلام الأخرى .

ومنذ عام ٢٠٠٤م تزايدت أعداد المدونات العربية . وكثر أصحابها . وتنوعت أشكالها وموضوعاتها . وظهرت لها على شبكة النت تصنيفات عديدة . ومواقع خاصة عنها ولها . وفيما يلي رصد لبعض المدونات العربية . ومواقع تواجدها :

- مدونات مكتوب:

<http://www.maktoobblog.com>

وتعرض هذه الصفحة للمدونات العربية بإمكانات ترتيبها ترتيبا تصاعديا أو تنازليا . وترتيبها تبعا للدولة (مصر - السعودية - السودان - الغرب وهكذا) . وإمكانية ترتيبها تبعا للاسم . وإمكانية إنشاء مدونة على موقع مكتوب.

• تدوين ... عالم الدونات :

[/http://www.tadwen.com](http://www.tadwen.com)

وبعد أحد المواقع الكبرى المتخصصة في دليل الدونات العربية ، إذ يرتبها ترتيبها ألفبائياً ، وبالضغط على أحد الحروف الهجائية ينتقل الموقع إلى كل الدونات التي تبدأ بالحرف . إضافة لتضمن الموقع أقساماً أخرى ، منها التعريف بالدونة وعلاقتها بالمصطلح الإنجليزي blog وتاريخ الدونات العربية وانتشارها ارتباطاً بالحرب على العراق في عام ٢٠٠٢ وما أثارته في الغرب من انتقام المهتمين بين مؤيد ومعارض مما كان سبباً في انتشار الدونات على صفحات الإنترنت . كما يتضمن الموقع جولة في الدونات العربية . وهي جولة يومية . يقتبس فيها أهم الأفكار التي تمت مناقشتها اليوم أو عرضتها الدونات العربية بعمامة . إضافة لروابط تتعلق بكيفية التطبيق على الدونات ، وكيفية إضافة مدونتك إلى الدليل ، وروابط عن مواقع التدوين .

• الشامل في مدونات اللغة العربية :

[/http://arabblogcount.blogspot.com](http://arabblogcount.blogspot.com)

ويهتم الموقع برصد معظم الدونات العربية . وإن كانت بدون ترتيب ، لكنها تسهم في الوصول إلى غالبية الدونات التي تكتب باللغة العربية .

• مدونة سيد الوكيل :

[/http://saidelwakil.maktoobblog.com](http://saidelwakil.maktoobblog.com)

وهي مدونة للروائي والتأقد المصري سيد الوكيل . وتضم بعض مقالاته ودراساته النقدية . ونصوصه القصصية . ومشاركاته في القضايا الأدبية المثارة على صفحات الشبكة الإلكترونية . وتعليقات الآخرين ومشاركاتهم حول ما تثيره الدونة من قضايا . وتعليقاته هو وقراءاته للأعمال الإبداعية للمبدعين العرب . وإن كانت الدونة تنحو نحو التخصص في الأدب النسوي والغضائبي المتعلقة به .

• مدونة سعيد نوح :

[/http://saidnoh.maktoobblog.com](http://saidnoh.maktoobblog.com)

وهي مدونة للروائي المصري سعيد نوح صاحب روايات : كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد ، ودائماً ما أدعو الموتى ، ٦٦ ش زين الدين . وتضم الدونة بعض أعماله الإبداعية . وفصولاً من رواياته . والتعليقات عليها ، وهي في إجمالها مدونة ثرية بكثير من الأعمال الإبداعية للكاتب .

• مدونة حواءيت مصرية :

<http://hawadeetmasriya.blogspot.com>

وهي مدونة لرحاب بسام ، تكتب فيها عن تفاصيل وأحداث صغيرة من حياتها ، وتشر بعض القصص الخاصة بها ، وتعرض لبعض الردود والتعليقات على قصصها من خلال المتلقين والقارئون .

• مدونة تواصل :

[/http://tawasol.blogspot.com](http://tawasol.blogspot.com)

مدونة شخصية لمصري يعيش في كندا ، ذات طابع عام وتحتوي على رسومات ونصوص أدبية ، وآراء انطباعية وأخرى نقدية .

• مدونة لا أبحت عن وطن :

[/http://blawatan.blogspot.com](http://blawatan.blogspot.com)

ويهتم صاحبها بالتعبير عن آرائه بكتابات تثرية ، وقصائد بين الفصحى واللهجة المحلية ، في روح شعرية متسامية .

• مدونة الملكة الساحرة :

[/http://blawatan.blogspot.com](http://blawatan.blogspot.com)

ويهتم صاحبها بالتعبير عن آرائه بكتابات ثرية . وقصائد بين الفصحى واللهجة المحلية ، في روح شعرية متسامية.

• مدونة هويدا صالح (كثيرة هي الشراك التي تنصب للروح) :

[/http://hosida-1.maktoob.com](http://hosida-1.maktoob.com)

وتضم إبداعات الكاتبة القصصية وقراءاتها في أعمال الغير الإبداعية . وعرضا لبعض الإبداعات الشعرية والقصصية .

• مدونة نكهة الجنون:

[/http://moseqar.blogspot.com](http://moseqar.blogspot.com)

وتحوي نصوصا إبداعية ، وخواطر شخصية ، وآراء فكرية لصاحبها الوسيقات كما يسمى نفسه ، مشفوعة غالبا بصور معبرة ولوحات فنية.

• مدونة ورق جذران:

[/http://www.mnsr.ws](http://www.mnsr.ws)

وتحوي روابط للتعريف بصاحبها ، وبعض القصص التي أبدعها ، وإمكانات التواصل والرسالة ، كما تضم أرشيفا لإسهامات صاحبها منذ ٢٠٠٥م حتى ٢٠٠٧م.

• مدونة كتاباتي:

[/http://amgood.maktoobblog.com](http://amgood.maktoobblog.com)

وهي للشاعر المصري أمجد ريان أحد رواد جيل السبعينيات في حركة الشعر المصري ، وكما يبدو من عنوانها فإنها تضم قصائد الشاعر والتعليقات التلقائية حولها.

• مدونة عبد الرحيم الماسح:

[/http://0.maktoobblog.com](http://0.maktoobblog.com)

وتضم قصائده الإبداعية ، ومقالاته الأدبية عن الشعر العربي المعاصر ، وحركته ، مرتبة حسب تاريخ المشاركة.

• مدونة حسن شريه:

[/http://hassan2034.maktoobblog.com](http://hassan2034.maktoobblog.com)

وتضم مواد متنوعة بين المقالات النقدية والمواد الأدبية وموضوعات الطب البديل والصحة العامة وعلاقتها بالأغذية.

• مدونة شعراء من الزمن الآخر:

[/http://poetanna.maktoobblog.com](http://poetanna.maktoobblog.com)

وتحوي قصائد وتعليقات للشاعر أبو صفاء.

• موقع اتحاد الدونين المغاربة:

[/http://maghrebblog.maktoobblog.com](http://maghrebblog.maktoobblog.com)

وكما هو واضح من مسماه ، فهو موقع يسعى لتأسيس اتحاد بين الدونين المغاربة والتأصيل لأسس وقواعد التدوين.

• مدونة خنجر صفح:

[/http://shyoussef.blogspot.com](http://shyoussef.blogspot.com)

وهي مدونة شعرية كاملة ، لا تحتوي إلا علي قصائد شادي يوسف القصيرة والوجزة كما يلقب بنفس سبيري منشور في فضاء تخيلي.

• مدونة ملاك الشاعر:

[/http://malooooka.spaces.live.com](http://malooooka.spaces.live.com)

مدونة أدبية شعرية لتشر قصائد صاحبها الخاصة ، يقدم لها صاحبها : كلمات كتبها
 بدمي ودموعي ، أحاسيس متضاربة تشكي معانثاتي أحلامي الآمسي . تصف عاشقة للسراب .
 وابتهاسات شاحبة على شفاة محتضرة. كل ما تقرأونه كتبته على مداد من قلبي ، بدموع قلبي .
 وأحلامي وأشواقى.... أنتمى أن تنال إعجابكم.
 • كتابات ثائرة على جدار الحرية:

<http://yahiahashem.ektob.com>

وتحوى مواد قصصية للكاتب يحيى هاشم . يفتتحها قائلا : هى مدونة أدبية ثقافية
 جامعة أتساق فيها على جدار الحرية باغيا تجاوزه فهل أستطيع ؟
 • زفراء مكلم:

<http://raheem.ektob.com>

يقدم لها صاحبها : هنا تستطيع التحليق مع أحلامنا ، والتعبير عن آمالنا ، والحديث
 عن مشاهداتنا ، والكلام في كل شيء ، دون خوف من أي شيء .. تعلمنا الصمت ، وتعلمنا حدود
 السموح والمنوع بالقطرة!! . واليوم يجب أن نتلق . وأن نقول لكل من اعتقد أننا نسخر واحدة
 بأننا لسنا كذلك.

وهناك الكثير من الدونات الأدبية التي أصبح انتشارها لافتا للنظر . ومباشرا بحركة أدبية
 عربية تتواصل مخترقة حدود المكان والزمان ، ويعد معظم أصحاب الدونات من الشباب أو
 التعاملين مع شبكة الإنترنت والمعلوماتية في صورها المعاصرة . وفي تطور أخير تجاوزت هذه
 الدونات حدود التبادل الثقافي والعرفي إلى الانفتاح على حركات ثقافية واقعية خارج الفضاء
 الإلكتروني ، يخطط أصحابها ويلتقون فعلها على أرض الواقع . منها الاحتفالات والدونات
 الثقافية.

محمد غنيمي هلال



محمد غنيمي هلال
وجهوده في الأدب
المفارقة والتفرد الأدبي

همام عبد اللطيف

بيليوجرافيا



محمد غنيمي هلال: وجهوده في الأدب المقارن والنقد الأدبي



شمام عبد اللطيف

(أ) حياته

ولد محمد غنيمي هلال في ١٨ مارس ١٩١٦ في قرية (سلامنت) مركز بلهيس بمحافظة الشرقية، وتوجه كغيره من أقرانه إلى كتاب القرية حيث أتم حفظ القرآن الكريم كاملاً وهو دون الثانية عشرة من عمره عام ١٩٢٨، وفي العام نفسه التحق بالأزهر الشريف بمعهد الزقازيق الديني الأزهرى حيث حصل منه على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٢ ثم الثانوية عام ١٩٣٧. وأثناء دراسته بالمعهد الديني التحق بالدراسة الساتية في جامعة الثقافة الحرة لتعلم اللغة الفرنسية. وقد ساعده على تعلمها أحد أقرانه من مدرسي اللغة الفرنسية. ومما يدل على إجادته للفرنسية في هذه المرحلة الهائلة من حياته أنه استطاع أن يترجم رواية (أتالا) لشاتوبريان^(١). وعقب حصوله على الثانوية الأزهرية عام ١٩٣٧ التحق بكلية دار العلوم حيث حصل منها على الدبلوم عام ١٩٤١، وكان ترتيبه الأول على زملائه في جميع سني دراسته، وكان فيما يقال أصغر الخريجين^(٢). وعقب تخرجه من دار العلوم عام ١٩٤١ عين مدرساً للغة العربية في مدرسة قوص الابتدائية وظل بها إلى عام ١٩٤٣، ونقل بعدها إلى القاهرة ليعمل بمدرسة مصر الجديدة الابتدائية حيث ظل بها من عام ١٩٤٣ إلى أواخر عام ١٩٤٥. وفي عام ١٩٤٥ اختير عضواً في أول بعثة علمية تسافر إلى الخارج بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث أوفد إلى فرنسا لدراسة الأدب المقارن في جامعة السربون، وسافر في أواخر سنة ١٩٤٥ إلى باريس، وهناك حصل على دبلوم في اللغة الفارسية من معهد اللغات الشرقية بباريس عام ١٩٥٠. كما حصل على إيسانس في الأدب من السربون في العام نفسه، وفي عام ١٩٥٢ حصل على دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من السربون عن رسالته:

1- L'influence de la prose Arabe sur la prose Persane aux V et VI siècles de L'Hégire (XI et XII siècles après J.C).

(تأثر النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادي عشر والثاني عشر الهجري).

(موضوع ميقاتها في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

فكان من أوائل الحاصلين على أعلى درجة علمية في الأدب المقارن من السبعين. وبعد أن قضى سنوات البعثات السبع عاد إلى مصر في شهر إبريل حيث تسلم عمله بكلية دار العلوم في وظيفة مدرس (ب) في أول مايو ١٩٥٢، ثم رقي إلى مدرس (أ) في عام ١٩٥٣، ثم إلى أستاذ مساعد في عام ١٩٥٦. وتولى تدريس الأدب المقارن والنقد الأدبي في كلية دار العلوم، وكلية الآداب بجامعة عين شمس، ومعهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، والجامعة الأمريكية، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر. وفي عام ١٩٦٤ انتقل إلى جامعة الأزهر حيث عين أستاذاً للأدب المقارن بكلية اللغة العربية، ولم يظل مقامه فيها حيث أعير للعمل بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٦. ومرة أخرى لم يظل به المقام في الخرطوم حيث دافعه المرض هناك. وعاد إلى مصر في مارس ١٩٦٨ يعاني من أوصاب للربو، وقد صر له قرار علاج بالخارج على نفقة الدولة، ولكنه لم يند، ربه حيث صعدت روحه إلى بارئها، في ٢٧ يوليو ١٩٦٨، عن عمر يناهز الثالثة والخمسين. بعد عمر علمي قصير (سنة عشر عاماً) منذ حصوله على الدكتوراه) ولكنه ترك لنا ثروة علمية ضخمة تتمثل في مؤلفاته وأبحاثه الرائدة.

هذه هي أبرز الخطوط العريضة لرحلة حياة محمد غنيمي هلال، ومنها تظهر العوامل التي ساعدت في تكوينه الثقافي وأهله لأن يكون من كبار النقاد ومن رواد الأدب المقارن في عصرنا الحديث.

وتبرز من بين هذه العوامل: نشأته الدينية حيث حفظ القرآن الكريم في وقت مبكر من حياته، ثم إن التحاقه بالأزهر الشريف ثم بكلية دار العلوم قد لعب دوراً بارزاً في إكسابه المعرفة اللغوية والأدبية والتفكيرية والإسلامية، هذا بالإضافة إلى اهتمامه بتعميق علاقته مع التراث العربي قراءة واستذكاراً وتأملًا ووقوفاً على أهميات كتب هذا التراث وعيون مختاراته وتكون ذخائره، كما أنه كان يحرص على متابعة الدوريات والطيوعات المتمثلة في عدد من المجلات الأدبية مثل (الرسالة)، (الرواية)، (الثقافة)، (السياسة الأسبوعية) وقد كانت هذه الدوريات ذائقة الصيت في هذا العصر.

ويظهر عامل آخر وقد سار موازياً للعوامل السابقة وهو اهتمام غنيمي هلال بالثقافة الأجنبية، وقد برز هذا الاهتمام في حياته المبكرة حيث تعلم اللغة الفرنسية أثناء دراسته الأزهرية، وكأنه كان يهدف نفسه ليدرس بجامعة فرنسا، وقد تحقق له هذا عندما ابتعث إلى باريس (١٩٤٥-١٩٥٢) لدراسة الأدب المقارن هناك، ولا يخفى أثر هذه البعثات في توسيع مداركه بحضارة وثقافة غير التي ألفها، " فالسنوات السبع التي قضاها في باريس كافية تماماً لإكسابه مجموعة كبيرة من المعارف والمهارات، ليس فقط في ميدان الأدب المقارن، وإنما في ميدان النقد الأدبي كذلك^{١٢٠} وما يؤكد ذلك شهادة مرافقيه في هذه البعثة حيث " كان يقضي الساعات المتتالية قارئاً وكاتباً ومفكراً، وكانت تعضي أيام عليه لا يبارح فيها شرفته، وكان نموذجاً فريداً في تحصيله^{١٢١}، وبالإضافة إلى حصوله على درجة الدكتوراه من هذه البعثة فقد حصل أيضاً على دبلومات أربعة حصل بها على إجازة الليسانس من السبعين كانت في قبه اللغة وفي اللغة الإسبانية وفي اللغة الإنجليزية وفي اللغة الفارسية، ولا شك أن إجادته لهذه اللغات الأربعة قد سهّل عمله في ميادين بحثه المختلفة (الأدب المقارن - والنقد الأدبي - والترجمة).

وبعد، يظهر لنا أن تكوين غنيمي هلال الثقافي والعلمي الذي حول له هذه الكفاءة يقوم على أساسين متشاقبين هما: أولاً: تشربه للثقافة العربية والإسلامية وإيمانه بها ويدورها في النهضة،

فيمسح هلال ويصوبه في آداب القرن التاسع

وثانيًا: الإفادة من الثقافة الغربية الحديثة بما يخدم النهضة الأدبية الرجوة. ونضاف إلى هذا سماته الشخصية التي اتمكت على نتاجه وقد عددها الدكتور علي عشري زاهد^(١٧) في: سمة التقبيل العلمي التي تجلت في إعادته النظر في كتبه مع كل طبعة جديدة بإدخال التعديلات عليها، ثم ولعة بتناول الموضوع الواحد في أكثر من مؤلف من مؤلفاته النظرية والتطبيقية، وفي كل مرة يلقي على الموضوع أضواء جديدة، والسمة الثانية هي حرصه الشديد على التدقيق والتأصيل العلمي، والسمة الثالثة هي حماسه الشديد لضرورة تلاقح الآداب والحضارات وتفاعلها وتبادلها التأثير والتأثر فيما بينها، والسمة الرابعة وهي اعتزازه بالأدب القومي والتعمق في دراسته وفهمه وتمثله. وقد أثر اعتماد غنيمي هلال بالبحث والدراسة وكثرة الاطلاع على علاقاته الاجتماعية فقد كانت علاقاته الاجتماعية محدودة مما حدا به إلى قلة الاختلاط بالناس، وهو ما أصبح يدين حياته فيما بعد حتى عرف عنه براعته في تقديم المعلومة تحريرياً أكثر من توسيلها شفهيًا، لذا كان تأثير نتاجه العلمي في توجيه مسار الأدب المقارن أقوى من جهوده العلمية الأكاديمية في الترويج لهذا العلم. لأن موهبته في تربية التلاميذ لم تكن في مستوى موهبته الفذة في الإبداع العلمي^(١٨).

وكانت معاناة الدكتور غنيمي قد بدأت مع المجتمع بتقديمه لوظيفة أستاذ كرسي النقد الأدبي والأدب المقارن في كلية دار العلوم، ولم يحصل على تلك الوظيفة، والرة الثانية عند تقدمه للحصول على جائزة الدولة التشجيعية في الدراسات النقدية، ولم يحصل عليها أيضًا^(١٩). يقول عنه فاروق شوشة: "مثل كل الفرسان والمحاربين، كانت طبيعته لا تعرف الانحناء للعاصفة أو الالتفاف والدورة، وإذا قد كان سهلاً أن يتكسر، وساعد على هذا الانكسار الأساوي إيمانه بقديم مثالية عاش من أجلها وتنازل في غير هودة، وتجدد لا يعرف في منطلق العلاقات الاجتماعية غير اللونين الأبيض والأسود، فكان - في تألقه وانكساره - تجسيداً حياً لاكتمال الفكر والسلوك، والمثالي والواقعي، والتراث والمعاصرة، ولكنه رحل وهو يمتلك هذا الرصيد الحي للتجدد والباقي في قلوب أصدقائه وتلاميذه وقرائه، وعارفي فضل، الذين رأوا فيه دوماً واحداً من رهبان الفكر، العازقين عن الأضواء، المعتمدين بكبريائهم وتواضعهم بعيداً عن مواطن الزيف والادعاء، ورحل تاركاً هذه المكتبة المتميزة في مجال الدراسات الأدبية المقارنة"^(٢٠).

(ب) جهوده في الأدب المقارن والنقد الأدبي

يرتبط اسم غنيمي هلال بأوائل الدراسات العلمية في ميداني الأدب المقارن والنقد الأدبي. وإن كانت شهرته كدارس مقارن قد غطت على شهرته كناقد، وكان تلوق باحث وسبقه في ميدان بحثي يعني أن يكون على الدرجة نفسها من التفوق أو أعلى منها في ميدان آخر. حتى ولو كان وثيق الصلة بالميدان الأول كذلك الصلة الوثيقة بين ميداني الأدب المقارن والنقد الأدبي. بحيث لا حدود فاصلة بين كلا الهابيين من أبواب الدرس الأدبي، فمواطن التلاقي بينهما أكثر من مواطن التناظر. هذا على الرغم من انتماء محمد غنيمي هلال إلى المدرسة الفرنسية في النقد الأدبي التي تشع حداً فاصلاً بين النقد الأدبي والأدب المقارن، وأن الأدب المقارن يختص بدراسة مصادر التأثير والتأثر، أي أنه دراسة تاريخية. إذ يقول: "مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب ونقده"^(٢١)، كما يذكر في موضع آخر أن غاية الأدب المقارن تاريخية، تهدف للوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي وكيفية انتقالها من لغة لأخرى^(٢٢)، أما النقد الأدبي فغاياته جمالية تهدف للكشف عن جوانب النضج الفني في الأعمال الأدبية^(٢٣). إلا أن هذا لا يعني أن وجه الناقد كثيراً ما يظهر في دراساته المقارنة، حيث يغوده فكره النقدي في تحليل مواطن التلاقي والتناظر بين الآداب المختلفة. وعلى الجانب الآخر يتجلى دور الأدب المقارن ومدى إفادته

للدروس التقديري إذ يقول د. صبري حافظ في معرض حديثه عن مفهوم غنيمي هلال للأدب المقارن: "والحقيقة أن الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافداً هاماً من روافد النقد الأدبي بمعنىاه العلمي الشامل، لأنه يبحث عن الجذور التاريخية لأي عمل أدبي، مما يساهم في إلقاء دقات سخية من الضوء على النفس الأدبي ويساعد على سير أغواره"^(١١). ومن هنا فالعلاقة بينها علاقة تألف وليست تنافر واختلاف، ومن هنا فقد انتظم معظم إنتاج كاتبها في هذين البابين. وسأعرض لجهودها في كل منها على حدة.

في الأدب المقارن:

(محمد غنيمي هلال هو رائد الدرس الأدبي المقارن في مصر والوطن العربي) حقيقة سائدة في الأوساط البحثية في ميدان الأدب المقارن. وهذا الرأي يتناقله الباحثون والدارسون في هذا المجال، فلما تجد دراسة عن الأدب المقارن إلا وتنسب هذه الريادة له، حيث يرتبط اسمه دوماً بأوائل الدراسات حول الأدب المقارن تعريفاً وتقديماً وإرساءً لقواعد هذا العلم الناشئ، وتناول أسس البحث فيه ومجالاته مما جعل منه رائد هذا العلم ومؤسسه. وشهادات الدارسين في هذا الرأي كثيرة. يقول د. علي عشري: "تؤرخ بداية الدراسات الأدبية المقارنة القائمة على أساس علمي منهجي ومفهوم دقيق للأدب المقارن في العالم العربي بعودة الروحم الدكتور محمد غنيمي هلال عام ١٩٥٢ من فرنسا التي أولفد إليها للتخصص في الأدب المقارن، والحصول على درجة الدكتوراه في هذا المجال، حيث تتلمذ على واحد من أبرز أعلام المدرسة الفرنسية... وهو الأستاذ (جان ماري كاريه) بالإضافة إلى احتكاكه بالطبع بكل أعلام هذه المدرسة وأخذ عنهم"^(١٢).

ويقول أيضاً أستاذنا الدكتور الطاهر أحمد مكي: "كان تأثير الدكتور محمد غنيمي هلال في تحديد مسار الأدب المقارن حاسماً، أشاع منهجيته السليمة وتناول موضوعات منه في أبحاث مستقلة كالتأليف الأدبية والنماذج الإنسانية، وجعل منه علماً واضحاً مستقلاً"^(١٣). ولا يختلف كثيراً عن هذا الرأي د. حسام الخطيب بل يوضح أسباب هذه الريادة إذ يقول: "وقد كان هلال مؤهلاً تأهيلاً كاملاً لأن يكون مؤسس علم الأدب العربي المقارن. بما اجتمع له من شهادة رفيعة متخصصة، وبما أتقنه أو عرفه من لغات أجنبية (الفرنسية، الفارسية، الإنجليزية، الإسبانية)، وبما اتصف به من عقلية منهجية وإخلاص للحقيقة العلمية وحساسية ريادية، وأخيراً بما أنرم به نفسه من الموازنة بين النظرية المقارنة وتطبيقاتها. وبين مبادئها الغربية وتمثلاتها الشرقية أو العربية"^(١٤).

وعلى الرغم من الاتفاق بين كثير من الدارسين على هذا الرأي، فإنه يوجد خلاف حول السبق الزمني في استخدام مصطلح الأدب المقارن وتقديم الدراسات التسمية إليه. ويذكر في هذا الصدد أسماء مثل (روحي الخالدي)، و(قسطنطي الحمصي)، و(فخري أبو السعود)، و(خليل هنداوي)، و(عبد الرزاق حميدة) وغيرهم، ونظراً لهذا يبين د. علي عشري مفهومه عن ريادية غنيمي للدروس المقارن بقوله: "والريادة لا تعني مجرد السبق الزمني إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك من قضايا العلم، فذلك لا يعني في النهاية شيئاً ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة. وبصورة مفهوم علمي محدد يلتزم حوله التلاميذ والريدون. ووضع مناهج علمية دقيقة لمعالجة قضايا العلم وظواهره، وهنا هو بالتحديد ما قام به الدكتور هلال سواء في مجال تدريس الأدب المقارن في جامعات مصر ومعاهدها، أو في مجال تأليف الكتب والأبحاث العلمية والتطبيقية التي تحدد مفهوم هذا العلم وتبلور ملامحه ومناهجه ومجالات البحث فيه على أساس علمي متين"^(١٥).

"لقد كان الأدب المقارن قبل غنيمي هلال شيئاً غامضاً في ذهن القارئ العربي لا يُعرف له تحديدٌ صحيحاً. وكانت الدراسات التطبيقية المنتشرة في هذا المجال لا تقوم على أساس علمي متين، ولا تعنى بأكثر من الشبهات الخارجية بين عمل فني وآخر"^{١٠١}.

وهكذا يظهر أن زيادة غنيمي هلال لهذا العلم لم يأت من كونه أول من قال بهذا المصطلح، لكنها تأتي من تقديمه لدراسات عن هذا العلم الوليد في العالم العربي، سواء على الجانب النظري - بأن يضع لهذا العلم مفهوماً علمياً محدداً وواضحاً، ووضع الأسس التي يسير عليها هذا العلم - أو القيام بدراسات تطبيقية في مجالات هذا العلم المختلفة، دراسات تسير على هذا الإطار النظري الذي ارتفاه، ولا تخرج عن هذا المفهوم العلمي.

ومفهوم غنيمي هلال للأدب المقارن يتبع الدراسة الفرنسية والتي تستبعد النقد الأدبي من منطقة الأدب المقارن، وتحصره في تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، وتقيدته بالصلات العلمية التي ترتبط بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثيرات بين الأدب والوسطاء والواقف تجاه البلد المين في بلد آخر. أي أن غاية الدراسة المقارنة تاريخية وليست أسلوبية، والمقارن لا يدرس الموضوعات نفسها، وإنما حركة سيرها، ومادته شيء متحرك كالتاريخ نفسه.

وبناءً على هذا المفهوم السابق أعاد غنيمي دراساته في الأدب المقارن بشقيه التطبيقي والتطبيقي.

أما التطبيقي فهيرز في كتابه الأهم (الأدب المقارن) ويتناول هذا الكتاب تاريخ الأدب المقارن، ومبادئ البحث فيه، وبعد الكتاب ألقى مرجع في هذا المجال على الرغم من مرور أكثر من خمسين سنة على صدور طبعته الأولى، وكل الكتب التي جاءت بعده اعتمدت عليه بشكل أو بآخر، ويعتقد هذا الرأي د. الطاهر مكي إذ يقول: "لم يقدم أحد حتى هذه الساعة كتاباً آخر في مستوى دراسة الدكتور غنيمي هلال"^{١٠٢}، وقد استقت منه كل الدراسات المقارنة سواء بشكل مكشوف أو مستور، "ويكني أنه كتاب متعاضد في موقفه النظري... رهن نفسه لقضية واحدة مبنية على التفتح القومي والإنساني"^{١٠٣}. وقد انتظم هذا الكتاب في قسمين أولهما تناول معنى الأدب المقارن وتاريخ نشأته وعدة الباحث المقارن، والثاني تناول فروع البحث في الأدب المقارن حيث درس عالمة الأدب، والأجساس الأدبية، والواقف الأدبية، والنصائح البشرية، وغيرها من الدراسات. والجدير بالذكر أن قيمة هذا الكتاب لا تتمثل في قيمته النظرية فحسب، بل إنه قد اشتمل على بعض الدراسات التطبيقية الموجزة التي تشتمل بعضها فيما بعد لتصبح دراسات موسعة على يديه في كتبه الأخرى، والبعض الآخر قامت عليه دراسات من مقارنين تلوه في استكمال هذه الموضوعات، وجعلوا منها موضوعات لمقارنات تطبيقية عميقة.

ولكن على الرغم من شهادات الكثيرين حول أعمية هذا الكتاب فإن تضمّن الكتاب لهذا الحجم أضر بالكتاب حيث يرى د. الطاهر مكي أن توافر كثير من مادة الكتاب لدى الكاتب ورغبته في تضمين كتابه "دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى الأدب المقارن تتحمل أصلاً بالتقيد الأدبي، وصلتها بالمقارنة هامشية، كالتحديث عن المذاهب الأدبية الكبرى... أو أنها موضوعات تطبيقية الأخرى بها أن تجيء في كتاب مستقل، وإقحامها هنا جعل منها رموس موضوعات فحسب، عالجهام متسرعاً، وتركها مبشرة"^{١٠٤}.

أما جهوده على المستوى التطبيقي فقد تعددت هذه الدراسات لتشمل الكثير من الكتب والمقالات والأبحاث المختلفة فضلاً عن رسائله لدرجة الدكتوراه، وقد أولى غنيمي هلال للدراسات التطبيقية جهداً مضاعفاً وكأنه أراد أن يؤكد أن دراساته النظرية قابلة للتحقيق على أرض الواقع. وهنا يبرز العديد من كتبه منها: (دور الأدب في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر) ومعظم موضوعات هذا الكتاب وردت في كتابيه (الأدب المقارن)، و(الحياة العاطفية بين العظمى

والصوفية)، ولكنه بسط القول فيه مدعوماً بالأمثلة الغصلة. تناول فيه تأثير شوقي بالمذاهب الأدبية في الغرب في (مجنون ليلى) وتأثروه بجنس القصة على لسان الحيوان بالصادر الفرنسية من خلال تأثرو به (لافلوتين). ومن كتبه التطبيقية (الواقف الأدبية). وبرز أيضاً (التصايف الإنسانية) بما تناوله من موضوعات مثل: البطل في مقامات الهمذاني والحريري وانتقالهما إلى الأدب الفارسي. وتناول يوسف وزليخا، وفاوست، وجحا، وعلاء الدين، وكليوباترا، وهيباتيا.

ومن أهم دراساته في الجانب التطبيقي كتابه (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية: دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي) للدكتور غنيمي هلال الفضل في دراسة هذا الموضوع حيث إنه هو من وضع لبثاته الأولى. وكل من كتبوا بعده في هذا الموضوع اعتمدوا عليه. وكان هذا الموضوع يسيطر على فكر كاتبنا حتى إنه تناول هذا الموضوع في كتاب آخر له هو (دراسات أدبية مقارنة). وتناول في هذا الكتاب - بجانب موضوع (مجنون ليلى بين الأدبين العربي القديم والأدب الفارسي والأدب العربي الحديث) - (أنطونيوكليوباترا) ثم (هيباتيا أول فيلسوفة مصرية).

ومما صدر بعد وفاته في الأدب التطبيقي القارئ كتابه (في النقد التطبيقي والمقارن) وفيه دراسات متعددة منها (الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي).

هذا - بالطبع - بالإضافة إلى رسالته للدكتوراه (تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادي عشر والثاني عشر الميلادي). (وموضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

وفي مجال الكلام عن إسهام محمد غنيمي هلال في الأدب القارئ، لابد من الإشارة إلى أنه أول عربي كتب عن الأدب المقارن بلغة أجنبية. وتلق مقالاته (دراسات الأدب المقارن في الجمهورية العربية المتحدة) وحيدة في الكتاب السنوي للأدب القارئ الذي تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن. وهي مقالة قصيرة نشرت عام ١٩٥٩ وتضمنت تقريراً موجزاً عن حالة الأدب القارئ في الجامعات المصرية بوجه خاص.

في النقد الأدبي:

النقد الأدبي هو الميدان الثاني الذي تالف فيه غنيمي هلال عن آرائه. "لهذا الناقد ينتمي إلى جيل الخمسينيات والستينيات، ذلك الجيل الذي حمل على عاتقه مسؤولية تحديث النقد الأدبي في مصر، ورفع رايته والعمل على ازدهاره من خلال دراسات جادة على المستويين النظري والتطبيقي معاً. فهذه الرحلة الزمنية الممتدة في الخمسينيات والستينيات تعتبر بحق مرحلة حاسمة في تاريخ النقد العربي الحديث.

وعلاوة على ذلك فقد كان د. غنيمي هلال تحديداً صاحب رؤية شمولية اتسعت لاستيعاب أسس النقد الغربي والعربي والتأثيرات النقدية المعاصرة في مصر. كما استوعبت كذلك أجناس الأدب، شعراً ونثراً، تنظيراً وتطبيقاً، وكل ذلك في إطار اهتمامه بالنقد القارئ ومحاولة الإفادة من النقد العالمي في بناء نقدنا العربي على أساس علمي موضوعي"^(١).

والنقد الأدبي عرقه غنيمي بأنه يُعنى "بالكشف عن جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي. وتمييزها عما سواها، عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام علمياً"^(٢). من خلال هذا التعريف تبرز كلمة (علمياً). حيث آمن كاتبنا بأهمية أن يكون النقد علماً له أسسه التي يسير عليها، حيث كان يهدف غنيمي إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقتصر على ذاتية الناقد، ولا يتحكم في أصله، ولكنه يقدم هذه الذاتية وهذه الأسالة في النقد وفي الأدب. وعلى الرغم من تأكيدده على علمية النقد فإنه يرى أن النقد الأدبي مهما استعان بالقواعد

والنظريات، فلا غنى عن الذاتية ولا سبيل إلى تجنبها. لكنها ليست ذاتية مطلقة أي ليست ذاتية الهوى والتعصب، كما أن نظريات النقد وقواعده العامة لا تخلق القنان، لكنها تتمتع لواعبه وعبريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها، والنقاد المعقري كالأديب المعقري قد يخيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة^{١٠٠}.

وقد كان عطاء غنيمي هلال للنقد الأدبي عطاء سخياً، حيث توزعت جهوده في النقد بين الدراسات النظرية، والدراسات التطبيقية. حيث خلف آثاراً علمية كثيرة وعميقة في كلا المجالين. أما الدراسات النقدية النظرية فتظهر في مؤلفيه الضخمين - بل قبل موسوعته - (النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفته، مذاهبه)، و(الرومانتيكية). وبعد الكتاب الأول مصدراً من مصادر النقد الحديث للقارئ العربي، ينطلق على أساس تتبع الجانب التاريخي للنقد العالي، ومدى تأثير النقد العربي القديم به، والوقوف على المنابع التي أثمرت في النقد الحديث، وصولاً لما يسمى النقد المقارن، وهكذا فقد تناول الكتاب النقد عند اليونان. والنقد عند العرب ثم النقد الأدبي الحديث.

ومن الجدير بالذكر أن كتابه لم يقتصر على دراسة النقد الحديث فحسب، ولكنه تناول الوروث من النقد العربي، وفيه تظهر تأملاته الواعية في تاريخ النقد العربي، فنجدته يتناول في كتابه قضايا نقدية مثارة قديماً مثل قضايا (الوحدة الفنية)، و(القديم والجديد)، و(الصدق)، و(اللفظ والمعنى)، و(نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني)، وهو في هذا يتناول ينطلق من وعيه بمدى فعالية هذا الوروث القديم في دعم الوعي النقدي المعاصر.

وكان حديث غنيمي هلال عن النقد عند اليونان والعرب مما أخذ على هذا الكتاب، حيث إن عنوان الكتاب بعيد كل البعد عن هذين الموضوعين، ولهذا السبب وجه إليه بعض الانتقادات العلمية حيث يقول الدكتور محمد شفيع السيد: "مع تقديرنا الكامل لإحاطة غنيمي هلال بموضوعه، ووعيه بمواطن التلاقي بين البيئات النقدية الثلاث، فإن كلا من التقديرات اليونانية والعربية - من الناحية المنهجية - خارج دالة عنوان الكتاب، فمدلول النقد الحديث من الناحية الزمنية وفقاً للمعارف عليه عند الباحثين والنقاد، يبدأ من القرن الثامن عشر أو منتصفه تقريباً^{١٠١}". ويمكن أن يبرر هذا المأخذ بأن غنيمي كان يرى أن دراسة نظريات النقد في الماضي سواء في النقد اليوناني أو النقد العربي ذات أثر بالغ في تنمية خبرة النقاد المعاصر.

والكتاب الثاني وهو (الرومانتيكية)، وقد كان هذا الكتاب ضمن مشروع نقدي كان يعد له كاتبنا بعنوان (المذاهب الأدبية الكبرى)، كانت أجزأه الأخرى هي الكلاسيكية. والرمزية. والبرناسية، والوجودية وغيرها، ولكن القدر لم يمهله لتحقيق ما يصبو إليه، وقد بدأ بالرومانتيكية قبل الكلاسيكية لإبرازه أهمية دور الرومانتيكيين في نهضة الأدب، وقد تحدث هذا الكتاب عن: نشأة الرومانتيكية، والشخصيات والإحساسات والشاعر. والخيال الرومانتيكي، والطبيعة والحب الرومانتيكي، والأجناس الأدبية، وغيرها من الموضوعات.

ومن الجدير بالذكر حول هذين الكتابين أن عدد المراجع الأجنبية قد قارب في عدده عدد المراجع العربية، ولعل هذا يدل على مدى اطلاع كاتبنا وثقافته. وعلى إدراكه للدور التنويري المنوط به. وقد أدى اهتمام غنيمي هلال بالشرح والتحليل في كتبه إلى وصم أسلوبها بالدرسي، وأترك الرد للدكتور صبري حافظ حيث يقول: "وقد يعيبون عليه روحه المدرسية وأسلوبه التجميعي الذي يصيب أعماله بالترهل في أجزاء كثيرة منها.. وتكراره الدائم للكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة. واستعماله للكثير من المصطلحات المدرسية بإسراف مملوح. بينما كان استطاعته أن يستعش عن المصطلحات النقدية الأكثر نضجاً، وقد يعيبون عليه أشياء كثيرة

مشابهة لكن كل هذا راجع في اعتقادي إلي إحساس هذا المارس القدير... بافتقارنا إلى الكثير من الأشياء التي أصبحت في الغرب نوعاً من الهديهيات^(١٢).

أما في مجال النقد التطبيقي وهو المحك العملي للأسس النظرية، فلغنيهي هلال عشرات المقالات والبحوث التي مارس فيها النقد العملي وفيها استوعب معظم الأجناس الأدبية. وقد جمعت هذه المقالات في كتب في حياته، ثم بعد وفاته. والبعض الآخر لم يجمع. وهذه الكتب هي:

- (في النقد المسرحي) وفيه يتتبع النشاط المسرحي من عام ١٩٦١ حتى آخر عام ١٩٦٣.
- ومن المسرحيات التي تناولها بالنقد مسرحية (لعبة الحب)، (جبهة الغيب)، و(إليجينا) وغيرها.
- (قضايا معاصرة في الأدب والنقد) وتتتبع مقالاته بين النقد التطبيقي والتنقيري.
- (دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده) وفيه درس لشعر العقاد وقاروق وشوشة وغيرهما.

وهكذا يظهر أن لغنيهي هلال رصيداً ملحوظاً من النقد التطبيقي غطى به أجناس الأدب الكبرى من شعر وقصة ومسرح. وهذه الدراسات تتكشف عن وعي عميق بأصول الأجناس الأدبية الثلاثة في أحدث تطوراتها وتمثل جيداً للتفكير النقدي على المستوى العالمي. مع لمة ثانية تؤكد أصالة شخصيته وروسخ قدمها في الميدان^(١٣).

الهوامش :

- (١) انظر صيري حافظ - محمد غنيمي هلال - مجلة (المجلة) القاهرية - العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨. ونشر ضمن الكتاب التذكاري - ص ٢٢٠ - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- (٢) انظر لويس عوض - عندما تلتفت حولنا فلا نجدكم - الأهرام - ١٩٦٨/٩/٦. ونشر ضمن الكتاب التذكاري - ص ٢٥٢ - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- (٣) أحمد محمد فؤاد مصطفى - التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال - ص ٧ - ماجستير - قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - كلية التربية - جامعة عين شمس - ٢٠٠٤.
- (٤) كامل السوافيري - حول محمد غنيمي هلال - مجلة (الثقافة) القاهرية - العدد ١٩ - إبريل ١٩٧٥. ونشر ضمن الكتاب التذكاري - ص ٢٤٩ - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- (٥) انظر علي عشري زايد - رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي - بحث ضمن الكتاب التذكاري - ص (١٤٤-١٤٨) - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- (٦) ثروت عبد الصميع محمد - جهود الدكتور محمد غنيمي هلال في ميدان الأدب المقارن - ص ٢٦١-٢٦١ - ماجستير - قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - ٢٠٠٦.
- (٧) السابق ص ٢٦٦.
- (٨) قاروق شوشة - محمد غنيمي هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب - بحث ضمن الكتاب التذكاري - ص ١٩٣، ١٩٢ - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- (٩) محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - نهضة مصر - ط ١ - ص ١٠٥ - ١٩٥٣.
- (١٠) السابيل ص ١٣.
- (١١) محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث، مصادر الأولى، تطوره، فلسفته، مذاهبه ط ٣ - دون تاريخ - ص ٩.
- (١٢) صيري حافظ - محمد غنيمي هلال - مجلة (المجلة) القاهرية - العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨. ونشر ضمن الكتاب التذكاري - ص ٢٣١ - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

- (١٣) علي عشري زاهد - رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦ - ص ١٤٢.
- (١٤) الطاهر أحمد مكي - الأدب المقارن أصوله وتطوره وسنابعه - دار المعارف - ط١ - ١٩٨٧ - ص ١٩٠.
- (١٥) حسام الخطيب - آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً - دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر دمشق - ١٩٩٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦ - ص ٢١٤.
- (١٦) علي عشري زاهد - ص ١٤٢.
- (١٧) صبري حافظ - ص ٢٣٠.
- (١٨) الطاهر مكي - ص ١٩٠.
- (١٩) حسام الخطيب - ص ٢١٥.
- (٢٠) الطاهر مكي - ص ١٩٠.
- (٢١) أحمد محمد فؤاد مصطفى - التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال - ماجستير - قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - كلية التربية - جامعة عين شمس - ٢٠٠٤ - ص ج.
- (٢٢) محمد غنيمي هلال - النقد الأدبي الحديث - ص ٩.
- (٢٣) النظر فاروق شوشة - محمد غنيمي هلال، العالم الإنساني، صورة من قرأه - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦ - ص ١٩٠.
- (٢٤) محمد شفيع السيد - محمد غنيمي هلال، عطاء متميز في النقد الأدبي الحديث - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦ - ص ١١١.
- (٢٥) صبري حافظ - ص ٢٢٨.
- (٢٦) محمد شفيع السيد - ص ١٢٤.

بيليو جرافيا محمد غنيمي هلال



هشام عبد اللطيف

تنقسم هذه البيليوغرافيا إلى قسمين: ترصد في أولهما الإنتاج العلمي لمحمد غنيمي هلال والذي ينقسم بدوره إلى: بحوث بالفرنسية، وكتب بالعربية، وترجمات من الفرنسية والفارسية، وبعض المقالات التي لم يضمها كتاب. وترصد في القسم الثاني كتابات النقاد والباحثين عنه، وهي تتوزع ما بين: كتب، ودراسات وأبحاث ومقالات، ورسائل جامعية، وأخيراً قصيدة رثاء للشاعر محمود حسن إسماعيل.

القسم الأول: إنتاجه العلمي

أولاً: بحوث بالفرنسية:

- 1- L'influence de la prose Arabe sur la prose Persane aux V et VI siècles de L'Hégire (XI et XII siècles après J.C).
(تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين - الحادي عشر والثاني عشر الميلادي).
- 2- Le Theme d' Hipathie dans La Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle au XX siècle.
(موضوع هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين).

وهما الرسالتان اللتان نال بهما المؤلف دكتوراه الدولة من جامعة السربون عام ١٩٥٢.

3- Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unie,
dans : Year book of Comparative and General Literature, University of North
Carolina, Studies in Comparative Literature, number 25, 1959.

وهي مقالة قصيرة نشرها عام ١٩٥٩ ضمن الكتاب السنوي للأدب المقارن، الذي تصدره
الرابطة الدولية للأدب المقارن، وعنوانها: (دراسات الأدب المقارن في الجمهورية العربية المتحدة).

ثانيًا: كتب بالعربية:

- ١- الأدب المقارن - نهضة مصر - ط١ - ١٩٥٣.
- ٢- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر - نهضة مصر - ط١ - ١٩٥٦.
- ٣- الرومانتيكية - نهضة مصر - ط١ - ١٩٥٦.
- ٤- الحياة العاطفية بين العذبة والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: مجنون ليلى في
الدينين العربي والفارسي. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب تحت عنوان: ليلى والمجنون
في الدينين العربي والفارسي، دراسات نقد ومقارنة في الحب المعنوي والصوفي - مكتبة الأنجلو
الصوية - دون تاريخ.
- ٥- النقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفته، مذاهبه. وقد صدرت الطبعتان الأولى
والثانية من الكتاب تحت عنوان: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - ١٩٥٨.
- ٦- في النقد المسرحي - دار نهضة مصر - ط١ - ١٩٦٣.
- ٧- الوقوف الأدبية - معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية - ١٩٦٣.
وصدر في طبعة أخرى عن مكتبة دار العودة ببيروت بعنوان (الوقوف الأدبي).
- ٨- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية والمقارنة - معهد الدراسات العربية العالية التابع
لجامعة الدول العربية - ١٩٦٤.
- ٩- في النقد التطبيقي والمقارن - دار نهضة مصر - ط١ - ١٩٧٥.
- ١٠- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - دار نهضة مصر - دون تاريخ.
- ١١- قضايا معاصرة في الأدب والنقد - دار نهضة مصر - دون تاريخ.
- ١٢- دراسات أدبية مقارنة - دار نهضة مصر - دون تاريخ.

ثالثًا: الترجمات:

عن الفرنسية:

- ١- ما الأدب؟ - جان بول سارتر - ١٩٦١.
- ٢- فولتير - جوستاف لانسون - ١٩٦١.
- ٣- بليزاس وميليزاند - ماترلوك.
- ٤- رأس الآخرين - مارسيل إيميه.
- ٥- عدو البشر - مولير.
- ٦- فشل إستراتيجية القنبلة الذرية - ميكينيه.

عن الفارسية:

- ١- مجنون ليلى - عبد الرحمن الجامي.
- ٢- مختارات من الشعر الفارسي - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥.

كما قام غنيمي هلال بمراجعة ترجمة:

- ١- السكر - هانس فلادا.
- ٢- ديكاوت - كريسون.

وبالإضافة لهذا الإنتاج العلمي الغزير فغنيمي هلال عشرات من الدراسات والمقالات والبحوث في مجال النقد الأدبي والأدب المقارن التي نشرت في الدوريات المصرية والعربية وبخاصة مجلتي (المجلة) و(الكاتب) القاهرة. في الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٣. وقد جُمع بعض هذه المقالات في كتيبه في حياته، وبعد أن وافته المنية والبعض الآخر لم ينشر بعد. ومما لم ينشر:

- ١- العودة من التبع الحالم لسلمي الخضراء الجبوشي - مجلة (المجلة) - فبراير ١٩٦٢.
- ٢- أزمة النقد الأدبي - جريدة (الأهرام) - العدد ٢٧٣٠ - ١٩٦٢/١١/١٢.

وقد أشرف الدكتور محمد غنيمي هلال خلال فترة اشتغاله بكلية دار العلوم على رسالة دكتوراه واحدة فحسب كانت بعنوان (مظاهر التجديد في نقد العقاد للشعر وأثرها في النقد والشعر). وهي من إعداد عبد الحي دياب - ١٩٦٤.

ومن الجدير بالذكر أن لكاتبها العديد من البرامج الإذاعية خاصة في البرنامج الثاني حيث قدم حلقة إذاعية عن مأساة هيباتيا عام ١٩٥٨. كما أن حديثاً آخر عن مجنون ليلى قد أخذ ونشر على هيئة بحث بعنوان (مجنون ليلى بين الأدب العربي والأدب الفارسي) بمجلة فصول العدد الثالث من المجلد الثالث إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٣.

القسم الثاني: كتاباته عنه

لا يكاد يخلو كتاب اتخذ من الأدب المقارن موضوعاً له من ذكر لمحمد غنيمي هلال. بوصفه رائداً من أبرز رواد الأدب المقارن عند الحديث عن تاريخ الأدب المقارن عند العرب. أو الإشارة إلى كتيبه ودراساته التي مهد بها لكثير من الدراسات المقارنة اللاحقة. ومن ثم فاسمه يتروى في معظم كتابات المقارنين العرب أمثال (الطاهر مكي، ورجاء جبر، وعطية عامر، وصالح فضل، وأحمد عثمان، ولة ندا، ويديع محمد جمعة، وأحمد درويش، وإبراهيم عبد الرحمن، وعبد الحميد إبراهيم، وعلي شلش، وسعيد علوش، وغيرهم الكثير). ولكن هؤلاء - في كتاباتهم - كان ذكرهم له في إشارات عابرة في نطاق ما يتناولونه. ولكن ثمة دراسات وأبحاث ومقالات أخرى أفردت خصيصاً لتناول وتناول جهودهم بالدرس والتحليل. وهذا هو نطاق هذه البibliوجرافيا. مع العلم أنني أدخلت في هذه الدراسات ما ليس بدراسة، ألا وهي قصيدة لمحمود حسن إسماعيل رثى بها الفقيه الكبير.

أولاً: كتب:

- ١- (محمد غنيمي هلال- ناقلاً ورائداً في دراسة الأدب المقارن) إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

ثانياً: دراسات وأبحاث ومقالات:

- ١- أحمد درويش - هيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي. رسالة غنيمي هلال التكميلية إلى جامعة المريون - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٢- حسن طبل - قضايا الموروث النقدي والبلاغي في منظور غنيمي هلال - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٣- حسام الخطيب - آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً - دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر دمشق - ١٩٩٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٤- رجاء جبر - تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين عرض وتحليل - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٥- شوقي شيف - الدكتور غنيمي هلال - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٦- صبري حافظ - محمد غنيمي هلال - مجلة (المجلة) القاهرة - العدد ١٤١ سبتمبر ١٩٦٨، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٧- عبد الحي دياب - عن كتاب غنيمي هلال (الأدب المقارن) - مجلة (المجلة) القاهرة - فبراير ١٩٦٢، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٨- عبد الفتاح عثمان - نقد النصة عند غنيمي هلال - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٩- عبد الفتاح عثمان - النهج النقدي عند غنيمي هلال بين النظرية والتطبيق - بحث ضمن الكتاب التذكاري الذي أصدرته كلية دار العلوم للاحتفال بعيدها الملوي عام ١٩٩٢.
- ١٠- عبد المطلب صالح - علم منسي من أعلام الأدب المقارن: الدكتور محمد غنيمي هلال - من كتاب مباحث في الأدب المقارن - وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٧، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ١١- علي عشري زايد - رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ١٢- علي عشري زايد - الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي - مكتبة الشباب جامعة القاهرة - ط٢ - ١٩٩٢.
- ١٣- فاروق شوشة - محمد غنيمي هلال رائد دراسات الأدب المقارن - مقال بمجلة فصول العدد الثالث (إبريل/ مايو) يونيو ١٩٨٣، والمقال نفسه مع تثير طفيف هو مقدمة كتاب (دراسات أدبية مقارنة) لمحمد غنيمي هلال - نهضة مصر - ١٩٨٥.
- ١٤- فاروق شوشة - محمد غنيمي هلال، العالم الإنسان، صورة من قريب - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

- ١٥- كامل السوافيري - حول محمد غنيمي هلال - مجلة (الثقافة) القاهرية - العدد ١٩ - إبريل ١٩٧٥، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ١٦- لؤيس عوض - عندما تتلفعت حولنا فلا نجدهم - الأهرام - ١٩٦٨/٩/٦، ونشر ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ١٧- محمد حسن عبد الله - محمد غنيمي هلال والنقد الأدبي - من كتاب مداخل النظرية النقدية - دار قباء - ٢٠٠٥.
- ١٨- محمد حسن عبد الله - مدخل إلى الأدب المقارن، مدارس ورواد في مصر وأهم قضاياه (طبعة جامعية).
- ١٩- محمد السيد جمال الدين - مشهد من خيوط الفجر - غنيمي هلال والأدب الفارسي - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.
- ٢٠- محمد شفيع السيد - محمد غنيمي هلال، عطاء متميز في النقد الأدبي الحديث - بحث ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

ثالثاً: رسائل جامعية غير منشورة:

- ١- أحمد محمد قزاد مصطفى - التفكير النقدي عند محمد غنيمي هلال - ماجستير - قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - كلية التربية - جامعة عين شمس - ٢٠٠٤.
- ٢- ثروت عبد السميع محمد - جهود الدكتور محمد غنيمي هلال في ميدان الأدب المقارن - ماجستير - قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - ٢٠٠٦.

رابعاً: قصيدة رثاء:

- محمود حسن إسماعيل - موسيقا الوداع الأخير - ديوان (صلاة ورقش) - الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧٠ - ونشرت ضمن الكتاب التذكاري - دار الفكر العربي - ١٩٩٦.

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق ديناران - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ديناران - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ديناران - قطر ١٥ ريالاً - غزة / القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ دينارات - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيهها - الجزائر ١٥ ديناراً - ليبيا ديناران - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهما .

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠ جنيهها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠ دولاراً للأفراد - ٣٠ دولاراً للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً)
السعر : عشرة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة . ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٩٩٦٣٥ - ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥٤٢١٣ - ٥٧٩٩٦٣٥
الإعلانات : يعلق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الإلكتروني : fossoul2002 @ hotmail. com
fossoul2002 @ yahoo. com

رقم الإيداع ٦١٠٠ / ١٩٨٠

